

DE GRUYTER

Klaudija Sabo

IKONEN DER NATIONEN

HELDENDARSTELLUNGEN IM ›POST‹-SOZIALISTISCHEN KROATIEN UND SERBIEN

DE G

Klaudija Sabo
Ikonen der Nationen

Klaudija Sabo

Ikonen der Nationen

Heldendarstellungen im *post*-sozialistischen Kroatien und Serbien



Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): PUB 469-Z28



ISBN 978-3-11-051848-1
e-ISBN (PDF) 978-3-11-052096-5
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-051861-0

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data
A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliographie; detailed bibliographic data are available in the Internet at http://dnb.dnb.de.

Cover Image: Klaudija Sabo: Tito unter Einmachgläsern, 2016. Foto: Klaudija Sabo (Inspiriert von dem Film Rane, von Srđan Dragojevic, aus dem Jahr 1998)

Typesetting: Dr. Rainer Ostermann, München
Printing: CPI books GmbH, Leck
♾ Printed on acid free paper
Printed in Germany

www.degruyter.com



Unglücklich das Land, das Helden nötig hat. (Bertolt Brecht)

Danksagung

Das vorliegende Buch ist eine geringfügig überarbeitete Version der Arbeit, mit der ich im März 2016 an der Universität Wien am Institut für Zeitgeschichte am Schwerpunkt Visuelle Zeit und Kulturgeschichte dissertiert habe und für die ich kurz darauf den Georg R. Schroubek Dissertationspreis des Sonderfonds Östliches Europa im Jahr 2016 der Ludwig Maximilian Universität München erhalten habe.

Meinem Doktorvater Frank Stern (Universität Wien), mit dem ich im Rahmen meiner Stelle als Assistentin in Ausbildung an der Universität Wien am Schwerpunkt Visuelle Zeit- und Kulturgeschichte von 2008–2012 zusammengearbeitet habe, möchte ich für seine Unterstützung und seine Ratschläge ganz herzlich danken. Während meiner Assistenzzeit und danach hatte ich zahlreiche Male die Möglichkeit meine Dissertation in dem von Frank Stern geleiteten Kolloquium vorzustellen. Meinem Zweitgutachter Andreas Heinemann-Grüder (Universität Bonn) danke ich ebenfalls herzlich für die weiterführenden Anregungen und die Begleitung der Dissertation sowie die Erstellung des Gutachtens.

Besonders hilfreich bei der Erstellung der Arbeit war der intensive Austausch während meiner zahlreichen Auslandsaufenthalte im ex-jugoslawischen Raum. Hierfür möchte ich nochmals ganz herzlich Herrn Szabo und dem ÖAD danken, der mir mit dem Marietta Blau Stipendium den Auslandsaufenthalt ermöglichte.

Während meines Aufenthalts in Zagreb war mir vor allem Branimir Becić (Zeitzeuge) eine große Hilfe, neben vielen anderen ZeitzeugInnen, der wichtige Ergänzungen zu der Interpretation der politischen Lage sowie der Darstellung der SoldatInnen geleistet hat. Zudem möchte ich mich bei Kolleginnen und Kollegen aus den Fächern der osteuropäischen Geschichte, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte und Politikwissenschaft für den Austausch bedanken. Auch wenn ich nicht alle hier nennen kann, möchte ich doch einige besonders hervorheben: Tihomir Cipek (Universität Zagreb), Nikica Gilić (Universität Zagreb), Vladimir Ćuk (Filmarchiv Belgrad), Nevena Daković (Universität Belgrad), Borislav Stanojević (Filmarchiv Belgrad), Gabriel Montua, Goran Musić (Universität Graz), Anna Schober (Universität Gießen) und Ulf Brunnbauer (Regensburg).

Schließlich möchte ich noch dem Sonderforschungsbereich der Universität Freiburg danken, der mir durch den achtmonatigen Aufenthalt am integrierten Graduiertenkolleg „Helden, Heroismen und Heroisierungen“ im Sommersemester 2015 ermöglichte, weitere wichtige Anregungen einzubauen und die Arbeit zu finalisieren.

Weitere finanzielle Unterstützung habe ich dem Körner Fonds zu verdanken, welcher die Arbeit mit einem Dissertationspreis für laufende Arbeiten auszeichnete.

https://doi.org/10.1515/9783110520965-202

Besonders möchte ich mich auch noch für die wichtigen Denkanstöße bei meinem Lektor Philipp Koch bedanken, der die Dissertation beharrlich und gründlich redigiert und kommentiert hat.

Für die finanzielle Förderung der Produktion dieses Buches im DeGruyter Verlag möchte ich ganz herzlich dem FWF-Fonds zur Förderung von wissenschaftlicher Forschung danken.

Inhaltsverzeichnis

Anhang

1 Einleitung: (Visueller) Umbruch im ex-jugoslawischen Raum

> Die Darstellung der Mythen sind (...) lauter ‚Ikonen der Nation' im religiösen und liturgischen Sinne des Wortes.

„Als Helden kennt ihn die ganze Welt, glücklich das Land welches ihn hat, erinnern wird man sich an ihn Jahrhunderte lang, es lebe Jugoslawien"[1] lauten die letzten Strophen des Liedes „Es lebe Jugoslawien/Živela Jugoslavija", von Lepa Brena, einer der populärsten Sängerinnen Jugoslawiens, aus dem Jahr 1985. Mit „Held" war während des Sozialismus in Jugoslawien kein anderer als Tito gemeint. Anhand seiner Person und des von ihm mit ausgefochtenen und angeführten PartisannInnenkampfes wird die neue politische Ära bzw. der Befreiungskampf im Sinne eines Neuanfangs nach dem Zweiten Weltkrieg assoziiert. Folglich gerät das Land mit seinem Tod im Jahre 1980 und dem elf Jahre später ausbrechenden Krieg in eine wahrhafte „HeldInnen(sinn)krise". Zahlreiche neue und alte HeldInnenfiguren werden herangeführt, um die Leerstelle Titos auszufüllen und der neu ausgerufenen Nation (der jeweiligen Teilrepubliken) ein Fundament zu geben.[2] Die zentrale Frage der Arbeit, die sich unmittelbar darauf stellt, ist, wer oder was nach dem Zusammenbruch des Staatenverbundes Jugoslawiens an die Stelle des einstigen „Helden unserer Nationen"[3] tritt und damit jenes Identitätspotential wiederherstellt bzw. herzustellen sucht. Dieser zentralen Frage wird im vorliegenden Buch vor allem anhand einer vergleichenden Untersuchung innerhalb künstlerischer Produktionen in Kroatien und Serbien[4] nachgegangen.

---

1 „Es lebe Yugoslawien/Živela Jugoslavija" von Lepa Brena, aus dem Jahr 1985: „Tu je rođen maršal Tito, naše ime ponosito, k'o heroja ceo svet ga zna, blago zemlji što ga ima, pamtit će se vekovima, živela Jugoslavija".

2 Nation wird hier nach Benedict Anderson als eine „imagined comunity" verstanden, die nur in der Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert. Obwohl die Mitglieder einer Nation die anderen Mitglieder nicht kennen, existiert jedoch die Vorstellung einer Gemeinschaft. Vgl.: Bendedict Anderson: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, aus dem Englischen v. Benedikt Burhard, Frankfurt/Main. Campus Verlag 1993, 15f.

3 Der sich auf Tito beziehende Ausdruck „Heroj naših naroda i narodnosti" war in den ex-jugoslawischen Teilrepubliken weit verbreitet. Mit Naroda sind die Völker Serben, Kroaten, Slowenen, Bosnier, Mazedonier und Montenegriner, gemeint, in die Nationalitäten werden zudem die Minderheiten miteinbezogen: Ungarn, Sinti und Roma, Albaner etc.

4 Wenn ich die Landesbezeichnung Serbien verwende, ist dies als vereinfachende und verallgemeinernde Bezeichnung zu verstehen, da Serbien sich 1992 als Bundesrepublik Jugoslawien

https://doi.org/10.1515/9783110520965-001

Mit dem sich in den 1990er Jahren vollziehendem ideologischen und politischen Umbruch verlor Titos Konterfei und damit das gesamte jugoslawische Staatssystem an Wertigkeit. Dieser Zerfall verursachte nicht nur ein ideologisches, sondern vor allem ein visuelles Vakuum, welches nach neuen narrativen und visuellen Ausformulierungen verlangte. Der durch das Vakuum verursachte Unterdruck generiert bis heute eine Vielzahl an HeldInnen, die versuchten und nach wie vor versuchen seine Stelle einzunehmen. Dabei ist von besonderem Interesse, welche heldenhaften Gesichter (und damit Stereotype) sich aus diesen nachfolgenden Gründungsmythen der jeweiligen Staaten herausbilden und einen Symbolwert für die jeweiligen Nationen darstellen und so zu den „Ikonen der Nationen" werden.

Um die Transformationsprozesse und den Übergang zwischen einem sozialistischen System und einem „Demokratischen" nachzuzeichnen, ist es notwendig, einen Einblick in die Zeit vor dem Zusammenbruch Jugoslawiens zu geben. Die Arbeit legt den Fokus auf den Tod Titos (1980) und die darauf folgenden Prozesse sowie die Zeitperiode der 1990er bis in die Gegenwart. Nach wie vor existiert keine zeit- und kulturgeschichtliche Auseinandersetzung mit den HeldInnenfiguren in künstlerischen Produktionen, die sich vornehmlich in den 1990er und Anfang der 2000er Jahre in den beiden Ländern herausgebildet haben. HeldInnen sind jedoch vor allem im Prozess der Nationsbildung ein wesentlicher Bestandteil, durch den Gemeinschaftlichkeit hergestellt und Wertesysteme tradiert werden. Nationsbildungsprozesse und deren Wandlungen, die das ehemalige Jugoslawien nach dem Tod Titos durchlaufen hat, sind dabei wichtige Untersuchungsaspekte der vorliegenden Arbeit. Dabei werden die Kreation und der Sturz der Heldenfigur Tito sowie die Herausarbeitung jener neuen (alten), identitätsstiftenden Heldendarstellungen und deren Gründungsmythen berücksichtigt.

Der Tod Titos (1980), die kriegerischen Auseinandersetzungen[5] sowie die Transformations- und Nationsbildungssprozesse und die daran anknüpfenden HeldIn-

---

betitelte, ab 2003 bildete diese eine Staatenunion Serbien und Montenegro, ab 2006 erklärte sich Montenegro für unabhängig und Serbien als Republik Serbien.

5 Am Anfang des Konflikts wurde dieser als Bürgerkrieg benannt, allerdings verschwand dieser Begriff aus dem allgemeinen Sprachgebrauch. Der Terminus ethnischer Krieg, kriegerischer Konflikt/ Auseinandersetztung etc. wurde weitesgehend akzeptiert und trat an dessen Stelle, sowohl innerhalb der ex-jugoslawischen als auch in der internationalen Gemeinschaft. Siehe: Dubravka Žarković: the Body of war. Media, Ethnicity, and Gender in the Break-up of Yugoslavia, Durham 2007, 5. Zu der Auseinandersetzung mit dem Begriff Bürgerkrieg in kroatischen Schulbüchern siehe auch: Vesna Teršelić (Hrsg.): Jedna povijest više historija. Dodatak udžbenicima sa kronikom objavljivanja. Dokumenta – Centar za suočavanje s prošlošću, Zagreb 2007.

nendiskurse nehmen auch in den anderen Ländern Ex-Jugoslawiens[6], welche hier jedoch nicht alle berücksichtigt werden können, einen wesentlichen Faktor im öffentlichen Diskurs und damit auch in der Kunst ein.[7] Kunst ist ein wesentlicher Faktor in der Bildung von Nationalitäten. Ihre Wirksamkeit liegt vor allem in der ihr eigenen (emotionalen) Unmittelbarkeit, in der direkten Weitergabe von Botschaften.

Die Arbeit hat zum Ziel eine Art Stereotyp des Helden oder der Heldin zu ermitteln. Über die Methode der Intervisualität und deren intermedialen Zugang werden verschiedene Bildmaterialien erforscht und in Verbindung gesetzt, um diesen Prototyp zu erfassen. Kunst kann eine politisch unterstützende sowie auch kommentierende Funktion einnehmen, welche die gesellschaftlichen Umbruchprozesse (sowohl im kritischen oder auch systemunterstützenden Sinne) aufzeigt. Gleichzeitig werden jedoch auch kritische künstlerische Stimmen oder Zugänge berücksichtigt, welche die Prozesse der HeldInnenkreationen hinterfragen.

Die Fotoserie „Tito in War“ des bosnischen Künstlers Milomir Kovačević reflektiert diese besonders eindringlich.[8] Während der Belagerung Sarajevos



Abb. 1: Milomir Kovačević, Tito in War, Sarajevo 1992–1995

fotografierte er in den Jahren 1992–1995 zahlreiche Titoporträts in den Ruinen von Häusern, Büros, Geschäften und Schulen. Dabei geht es ihm vor allem um

6 Zu den weiteren Teilrepubliken zählten noch: Slowenien, Bosnien-Herzegowina, Mazedonien, Montenegro und die Autonomen Provinzen Kosovo und Vojvodina

7 Dazu auch: Florian Bieber, Armija Galijas, Archer Rorer (Hrsg.): Debating the End of Yugoslavia, London 2014; Tone Bringa: The peacefull death of Tito and the violent end of Yugoslavia, New York 2004; Pal Kolsto (Hrsg.): Strategies of symbolic nation-building in South Eastern Europe, Ashgate 2014; Sabrina Petra Ramet: Balkanbabel. The Disintegration of Yugoslavia from the death of Tito to Ethnic War, Oxford 1996; Holm Sundhaussen: Experiment Jugoslawien. Von der Staatsgründung bis zum Staatszerfall. Mannheim 1993.

8 Vgl. Roger Conover, Eda Čufer, Peter Weibl (Hrsg.): In Search of Balkania Ausstellungskatalog: A user 's Manual, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Ausstellung vom 05/10/2002–01/12/2002, Graz 2002, 78f.

die Spuren der kriegerischen Auseinandersetzung, die sich auf den Porträts Titos eingeschrieben haben. Zu sehen ist ein schon gealteter Tito in seinem weißen, mit dutzenden Abzeichen versehenen Admiralsanzug, der von fünf Einschusslöchern umrahmt wird; ein an der Wand hängendes Porträt von Tito im Profil, welches über die Länge hinweg mit Blutstropfen beschmiert ist, Tito hinter zerbrochenem Glas, Tito von Schutt und Asche verdeckt, so wie weitere Porträtbilder, an denen Gewalt ausgeübt wurde.[9]

Diese Akte der Zerstörung konfrontieren den Betrachter nicht einfach nur mit den so verfremdeten Porträts Titos, sondern mit dem Ende einer Periode, welche unter dem jugoslawischen Banner der „Brüderlichkeit und Einheit" stand. Als Zielscheibe eines von oppositionellen politischen Kräften sich über Jahre hinziehenden Konflikts verloren die Porträts in dem Moment der Verfremdung ihren Charakter des „Unberührbaren".

Noch vor dem Ausbruch des sogenannten „Bruderkrieges"[10] waren die zahlreichen Porträts Titos staatlich „geschützt", einem „Heiligtum" gleich, das in allen öffentlichen Gebäuden vertreten war.[11] Ähnlich wie in anderen Ländern das Kreuz Christi mit Bedeutung angefüllt ist, waren auch die Porträts Titos mit Glaubensinhalten der jugoslawischen Gemeinschaft versehen. „We were not religious, but we always had Tito's photos around, in schools, in public places. It was our national religion in a way. So, the whole concept of Yugoslavia was closely connected to the image and work of Tito", so der Künstler Kovačević in seinen Erinnerungen.[12]

Titos Konterfei kann nicht nur als das Sinnbild, sondern vor allem als das Abbild Jugoslawiens verstanden werden. Sein über das Medium der Fotografie, millionenfach reproduziertes Konterfei war ein Symbol der Selbstvergewisserung jener jugoslawischen, im Sinne Benedict Anderson gedachten, „Glaubensgemeinschaft". Um ihn und rund um die PartisanInnen rankten sich allerlei mythische Narrative, die jenen Heldenepos stützten und die ideologischen Ansprüche festigen sollten. Sein Konterfei gab dem PartisanInnenkampf „eine Gestalt" und

---

9 Weitere Fotos auf der Website von Kovačević: http://www.milomirkovacevic.com/tito/tito.html (2.5.2013).

10 Als Bruderkrieg bezeichnet man einen Konflikt der sich zwischen den Angehörigen eines Volkes abspielt bzw. eng verwandten Völkern. Bruderkrieg (orig. The Death of Yugoslavia) ist auch der Titel des ORF und der BBC produzierten sechsteiligen Dokumentarfilms aus dem Jahr 1995 über den Zusammenbruch Jugoslawiens – basierend auf dem Buch von Allan Little und Laura Silber.

11 Ivan Čolović: The Politics of Symbol in Serbia, London 2002, 7.

12 Milomir Kovačević: Tito, Sarajevo 1992–1995, in: Roger Conover, Eda Čufer, Peter Weibl (Hrsg.): In Search of Balkania Ausstellungskatalog: A User's Manual, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Ausstellung vom 05/10/2002–01/12/2002, Graz 2002, 78–79, 78.

„ein Gesicht". Er kann hier als die Ikone der jugoslawischen Nation verstanden werden, als Glaubensdesiderat, in dessen Erscheinung die Wünsche und Projektionen aber auch ideologische Festlegungen der jugoslawischen Bevölkerung liegen.

Unter dem Begriff der Ikone (aus dem griechischen: Bild, Abbild) werden traditionell Kult- und Heiligenbilder der orthodoxen Ostkirche verstanden. Sie werden nach kanonischen Vorgaben angefertigt und rituell geweiht. Die zumeist auf Holz gemalten Heiligenbilder werden als ein Ort der Begegnung zwischen dem Betrachter/der Betrachterin und dem dargestellten Heiligen verstanden. Hierbei treffen der Mensch und das Göttliche buchstäblich aufeinander und dienen dem Betrachter/der Betrachterin dazu, eine Gott zugewandte Haltung einnehmen zu können.[13] Nach dem Bildhistoriker Gerhard Paul weicht sich die klassische Definition der Ikone im 20. Jahrhundert sukzessive auf. „In Kenntnis der Bedeutung, die Bilder in der modernen Mediengesellschaft gewonnen haben, ist der Begriff „Ikone" in der Umgangssprache seit etwa den 1990er Jahren aus seinem eng definierten Zusammenhang mit den Heiligenbildern der Ostkirche herausgelöst worden."[14] So entsteht ein neuer Begriff für diese Form der ikonischen Bilder, die aus der Bilderflut herausragen: die sogenannte Medienikone. Es waren „[...] besondere, technisch und elektronisch generierte Bilder, die die Kraft besaßen, Geschichte zu machen und zu schreiben. Aufgrund ihrer Reproduzierbarkeit und Verbreitungsgeschwindigkeit waren sie zugleich in der Lage, Gesellschaften zu durchdringen und Grenzen zu überspringen, also tendenziell omnipräsent und global zu sein".[15] Zu den Medienikonen gehören also jene Bilder, welche seit Beginn der Mediengesellschaft des 20. Jahrhunderts aus der Menge an Bildern herausragen und damit fortlaufend reproduziert, modifiziert, verehrt oder auch attackiert werden.[16]

Hier wird davon ausgegangen, dass der visuell betriebene Kult um den Helden Tito diesen im jugoslawischen Kontext zur Medienikone qualifiziert.[17] Seine Abbilder erlangten innerhalb der jugoslawischen Gemeinschaft „eine Aura des Mythischen [...], die übergeordnete Werte und Sinndeutungsmuster symbolisch verdichten und zugleich als authentischer Bestandteil eines Kollektiverleb-

13 Vgl. Urs Meier: Von Ikonen und Mythen, https://www.journal21.ch/von-ikonen-und-mythen (3.4.2015).
14 Paul Gerhard: Bilder, die Geschichte schrieben 1900 bis heute, Göttingen 2011, 8.
15 Ebd., 7.
16 Ebd., 8.
17 Eine Medienikone ist nicht zwangsläufig eine Personifikation des Nationalstaates. In der Arbeit werden jedoch genau jene HeldInnenfiguren herausgearbeitet, die nationale Identitäten generieren.

nisses wahrgenommen werden."[18] Der über ein halbes Jahrhundert anhand von Bildern aufgebaute Personenkult um Tito wirkt in seinen Strukturen bis in die Gegenwart nach und kann als Voraussetzung für das vermehrte Aufkommen von Helden-Bildern betrachtet werden. Wobei hier der Frage nachgegangen wird, ob diese Nachfolgeschaft einem an Tito angelehntem Muster folgt oder ob diese sich inhaltlich und ästhetisch an anderen Maßstäben orientiert. Die Arbeit durchleuchtet vor allem die Kontinuitäten und den Wandel innerhalb der ex-jugoslawischen Gemeinschaft, welcher in der nachfolgenden Periode anhand der Herausbildung von HeldInnen festgemacht werden soll.

Die neuen Mythomoteurs und ihre HeldInnen

Gerade mit dem Tode Titos und dem sukzessiven Verfall der sozialistischen Glaubensinhalte, den sich neu verhandelnden nationalen Identitäten und Staatsbildungen bestand die Notwendigkeit Gründungsmythen („Meistererzählungen") und die damit in Verbindung stehenden nationalen Helden zu finden, mit welchen eine eigene, kollektiv geteilte Geschichte vermittelt und eine ethnisch-nationale Gemeinschaft konstituiert werden konnte. Der Kulturanthropologe Ivan Čolović begründet das verstärkte Aufkommen von „neuen" politischen Mythen und damit auch den dazugehörigen Heldenfiguren nach dem Tode Titos als „(...) a phenomenon of crisis in so far as in critical periods of social life they occupy a far greater expanse of public communication than in periods of relative stability".[19] Der Wegfall des eisernen Vorhangs und damit auch der Wegfall der Wertigkeit des Sonderwegs Jugoslawiens, die immer deutlicher spürbaren ökonomischen Problematiken sowie der Verlust der Führerfigur ließ die jugoslawische „Glaubensgemeinschaft" im Lauf der 1980er Jahre an der Funktionalität des politischen Systems zweifeln. Die Narrative des gemeinsamen Staates entsprachen nicht mehr dem Selbstbild und der Gründungsmythos verblasste zusehends, entgegen dem offiziellen Bemühen der Regierung, diesen aufrecht zu erhalten. Im Zuge der politisch/gesellschaftlichen Krise re-etablierten sich neue sowie alte Narrative und HeldInnenfiguren. In Kroatien stellt sich innerhalb der Untersuchung vor allem der jüngste Krieg und damit der sogenannte Heimatkrieg als identitätskonstituierendes Narrativ (ab Mitte der 1990er Jahre) heraus und in Serbien wird

18 Kathrin Fahlenbrach: Ikonen in der Geschichte der technisch apparativen Massenmedien. Kontinuitäten und Diskontinuitäten medienhistorischer Ikonisierungsprozesse, in: Matthias Buck/Florian Hartling/Sebastian Pfau (Hrsg.): Randgänge der Mediengeschichte, Wiesbaden 2010, 59–74, 59.

19 Ivan Čolović: The Politics of Symbol in Serbia: Essays in political Anthropology, London 2002, 81.

stark auf den mittelalterlichen Mythos des Amselfelds zurückgegriffen. Diese identitätsstiftenden Meistererzählungen, welche der Soziologe Anthony Smith in seinem Buch „The Ethnic Origins of Nations" als Mythomoteurs[20] bezeichnet, bestehen aus einem komplexen Netzwerk aus Geschichten und Symboliken, die sich als instrumental für die Festlegung eines nationalen Selbstbildes erweisen.[21] Mit der zunehmenden Nationalisierung und der Ablehnung eines gemeinschaftlichen Staatenverbundes verlagerte sich der Fokus auf Narrative, die sich auf die eigene Ethnie beziehen und sich damit in der Zeit vor dem sozialistischen Jugoslawien ereigneten. So wurde gerade das Mittelalter in diesem Zusammenhang zu einer reichen Inspirationsquelle für die Re-Kreation der jeweiligen nationalen Mythen. Die in Serbien schon seit Jahrhunderten tradierte Schlacht auf dem Amselfeld erlangte auf der Suche nach neuen/alten Gründungsmythen erneut an Aktualität. Ähnlich verhielt es sich auch in Kroatien Anfang der 1990er Jahre, als die ersten Könige Kroatiens, Tomislav (war von 910–928 König von Kroatien), der Nationalheld Petar Krešimir (1058–1074), König Zvonimir (1075–1089), oder auch der Graf Jelačić von Bužim (1801–1859)[22], in das Zentrum der Aufmerksamkeit rückten. Ende der 1990er Jahre wurden diese jedoch in Kroatien durch die Narrative des sogenannten Heimatkriegs (1991–1995) verdrängt, in denen Soldaten, Generäle etc. die historischen Figuren als symbolische Repräsentanten des Nationalstaates ersetzten.[23] Die Schlacht auf dem Amselfeld bietet ein dramaturgisches Geflecht an verschiedensten Erzählungen, die sich um Liebe, Mord, Ehre, Verrat und Tod drehen. Ein „Stoff" aus dem Hollywoodproduktionen gemacht sind. Das Narrativ eignet sich damit besonders gut um auch eine emotionale Bindung zum Rezipienten zu schaffen. Kroatien hat dementsprechend keine solch ausladende Geschichte, auf die zurückgegriffen werden kann. König Tomislav, Ban Jelačić

20 Mythomoteurs ist aus dem französischen übernommen und kombiniert die Wörter Mythen und Motor miteinander. Es ist der dominierende Mythos einer Gemeinschaft.

21 Vgl. Anthony Smith: Ethnic Origins of Nation, Oxford 1986. Der Begriff wurde zuerst verwendet von dem Historiker und Politikwissenschaftler Ramon d'Abadal i de Vinyals und wurde später aufgegriffen von John Armstrong in seinem Buch: Nations before Nationalism, North Carolina 1982.

22 Während der österreichischen Revolution von 1848/49 befehligte Graf Joseph Jelačić die Niederschlagung des Wiener Oktoberaufstands. Nach ihm ist auch der zentrale Platz in Zagreb benannt und mit einer Statue von ihm versehen. Zu der Geschichte des Denkmals Dunja Rithman-Augustin: The Monument in the Main City Square. Constructing and Erasing Memory in Contemporary Croatia, in: Maria Todorova: Balkan Identities. Nation and Memory, London 2004, 180–196.

23 Todor Kuljić macht in der Podiumsdiskussion Yugoslavia Revisited in Wien am 6.11.2010 darauf aufmerksam, dass jede Nation von sich behauptet die älteste und berühmteste Nation zu sein. Jede Nation gründet sich auf dem Gedanken eine gemeinsame monumentale Vergangenheit zu haben.

etc. setzten sich in der öffentlichen Wahrnehmung nicht als wesentliche Träger des benötigten nationalen Mythosses durch. Die jungen HeldInnen eignen sich mit zum Teil individuellen HeldInnengeschichten dementsprechend besser für eine staatstragende und damit gesellschaftlich (ver)bindende Erzählung. Beide Narrative vereint die Erzählung von der Verteidigung des Landes, der Kampf um die Unabhängigkeit und die Opferschaft.

Dabei spielt die visuelle Präsenz der HeldInnenfiguren dieser zwei identitätsstiftenden Mythomotoreurs (Schlacht auf dem Amselfeld und Heimatkrieg) eine entscheidende Rolle in der Re-Konfiguration der jeweiligen nationalen Identitäten. Sie können als Phänotypen verstanden werden, welche die periodenspezifischen Werte und Normen widerspiegeln. So wie auch Silke Meyer in ihrer Untersuchung herausstellt, können „Heldenfiguren [...] also verdichtet als Repräsentanten von kulturspezifischen Wertesystemen gelesen werden und als solche reflektieren sie die Ambitionen und Aspirationen einer Zeit und das Hoffen, Fürchten und Wünschen der Menschen.“[24]

Wie durch den Zusammenbruch des ehemaligen Jugoslawiens und die Titofigur deutlich wird, unterliegen sie „[...] Konjunkturen und sind damit epochen- und kulturspezifisch“.[25] Der Held und seine Wirkungsmacht ist nicht von Dauer, er kann je nach politischem und zeitlichem Kontext mit anderen Figuren ausgetauscht werden. Schon im Zuge der Herausbildung einer Idee des Nationalen[26] waren Literatur und Kunst die Vehikel der Mythomoteurs. Sie haben den HeldInnenfiguren zur populären Imagination verholfen.[27] So wie schon Immer und van Marwyck in ihrer Einleitung des Sammelbandes *Ästhetischer Heroismus* anführen, ist im Allgemeinen Ende des 20. Jahrhunderts zu beobachten, dass über die Medien eine zunehmende Verlagerung des Heroischen aus der politischen Wirklichkeit in ästhetische Erfahrungsräume stattfindet.[28] Das Bild nimmt dabei eine entscheidende Funktion ein. Die Kultur der Gegenwart entspricht somit einer visuellen Kultur. Das unvollendet gebliebene Passagen-Werk Walter Ben-

24 Silke Meyer: Helden des Alltags. Von der Transformation des Besonderen, in Eckhard Schinkel (Hrsg.): Die Heldenmaschine. Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern, Essen 2010. 28–40, 29.

25 Ebds.

26 Hierbei wird das 19. Jahrhundert, aufgrund der französischen Revolution, als Beginn nationaler Bestrebungen verstanden.

27 Leen Engelen, Roel Vande Winkel (Hrsg.): Perspectives on European Film and History, Gent 2007, 6.

28 Vgl. Nikolas Immer, Mareen van Marwyck: Helden gestalten. Zur Präsenz und Performanz des Heroischen, in: Dieselben (Hrsg.): Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden, Bielefeld 2013, 1–11, 6.

jamins fasst die komplexe Wechselbeziehung zwischen Geschichte und Bildern in nur wenigen Worten präzise zusammen: „Geschichte zerfällt in Bilder nicht in Geschichten“[29]. Benjamin macht hierbei deutlich, was erst Jahrzehnte später mit dem „Visual Turn“ (siehe auch 1.2.) in einen Diskurs gesetzt wird. Bilder sind in ihrer unmittelbaren Wirkung anders als ein Text zu verstehen. Sie übermitteln in Kürze eine Botschaft und machen Geschichte unmittelbar und emotional erfahrbar. Historische Ereignisse werden erfahrbar gemacht, indem ihnen eine vorstellbare Gestalt gegeben wird. Sie erscheinen damit gegenwärtig. Besonders der Film mit seinen bewegten Bildern schafft es vergangene Ereignisse in die Gegenwart zu ziehen, die einem eine Gleichzeitigkeit vorspielt.

Massenmedien, die im ehemaligen Jugoslawien in den 1990er Jahren vornehmlich aus Film und Fernsehen sowie Zeitung und Zeitschriften bestanden, sind dabei entscheidende Trägermittel, um die Typisierung dieser HeldInnenfiguren zu verbreiten. Dabei erscheint es notwendig zu hinterfragen, auf welchen Narrativen die jeweiligen nationalen Identitäten fußen und durch welche „ikonischen“ Bildern von HeldInnenfiguren[30] diese gestützt werden. Um so etwas wie eine(n) ikonischen Helden/Heldin herauszuarbeiten, bedarf es eines Theorieansatzes, der diese Fragestellung mit einer medienübergreifenden Methode erfasst und sich einer Disziplin verharrenden, einseitigen Betrachtung entledigt. Hierbei sollen bildzirkulatorische Mechanismen berücksichtigt werden, die medien- und piktoral übergreifend sind. Dabei sollen neben den (Fernseh-)Filmen statische Bildquellen (Malerei, Zeichnungen, digitale Kunst, Grafik sowie Bildhauerei) aus künstlerischen Produktionen miteinbezogen werden. Es ist das bisher in der Wissenschaft wenig verfolgte methodische Ziel dieser Arbeit, die unterschiedlichen visuellen künstlerischen Ansätze zusammenzuführen und damit dem HeldInnen-Diskurs eine neue Dimension der intermedialen Auseinandersetzung hinzuzufügen. Dabei steht u.a. der Prozess des visuellen Transfers der HeldInnen im Fokus der Arbeit. Mithilfe des Vergleichs innerhalb unterschiedlicher Medien soll damit eine Art Stereotyp herausgearbeitet und festgelegt werden. Im Zuge dessen

29 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1983, Band I, 596.

30 Es gibt eine Vielzahl an Theorien zu HeldInnenfiguren. Diese reichen von der klassischen Antike bis hin zu modernen Philosophen und Geschichtsforschern wie bspw. von Thomas Caryl und Friedrich Nietzsche. Sie untersuchen die Thematik von Gestern bis Heute innerhalb der verschiedenen Gesellschaften und der geschichtlichen Veränderungen. Dazu auch: Thomas Carlyle: On heroes, hero worship and the heroic in history (1841), sowie auch Joseph Campbell: The Hero with the thousend faces (1956), oder auch Eric Bentley: The cult of the superman: A Study of the Idea of Heroism in Carlyle and Nietzsche (1944), Don LoCicero: Superheroes and Gods: A Comparative Study from Babylonia to Batman (2008).

soll, ergänzend zu diesem, eine Bildgenese zu der Ermittlung des Stereotyps durchgeführt werden, die sich oftmals über den Vergleich ergibt. Darüber hinaus ist es entscheidend, die gesellschaftspolitische Wirkungsmacht miteinzubeziehen, um die Relevanz der heldenhaften Identifikationsfigur zu erfassen, wobei es dabei von Belang ist, die visuellen Quellen in Hinblick auf die Produktionsbedingungen zu untersuchen als auch die Rezeption der Medien in der Untersuchung zu berücksichtigen. Anhand einer detaillierten Bildanalyse der bewegten als auch statischen Bilder künstlerischer Produktionen sollen semiotische Zeichensysteme innerhalb der Bilderausschnitte entschlüsselt und auf ihren Zweck hin hinterfragt werden.

1.1 Theoretische Konzepte in der Erforschung von Gründungsmythen und deren HeldInnenfiguren

Der Mythos als textuelles Narrativ

„Politicians, journalists, academics, soldiers (not to mention writers and philosophers) readily, if not exclusively, discuss politics by telling stories", so Ivan Čolović.[31] Diese Stories sind jedoch nichts anderes als politische Mythen. Denn führt man den Begriff Mythos, dem eine Vielzahl an Bedeutungszuschreibungen zuteil wird, auf das Wesentliche zurück, so ist damit im Grunde jenes aus dem griechischen Sprachschatz stammende „Wort", genauer gesagt die „Erzählung oder Geschichte" gemeint.[32] Besonders nach dem Tode Titos und dem Zusammenbruch des Sozialismus entwickelte sich im ehemaligen Jugoslawien die Notwendigkeit „[…] to reconstruct and strengthen, as speedly as possible, the image of the nation as an imagined community and to re-establish control over the symbols of political power, disrupted by the fall of the communist regime, the dissulution of the state and war."[33] Diese neuen/alten Erzählungen sollten den

31 Ivan Čolović: The Politics of Symbol in Serbia, London 2002, 5.
32 „Der interdisziplinäre Mythos-Diskurs stimmt darin überein, dass mit dem Phänomenbereich Mythos/Mythen zumeist Geschichten gemeint sind, die konstituierend wirken und so Erkenntnis und Orientierung ermöglichen. Wie es in den Wissenschaften eine Pluralität an Theorien gibt, so wird die Welt von einer Vielzahl an Mythen jeweils unterschiedlich konstituiert. Der Mythosbegriff wird also nicht nur theoretisch konstruiert, sondern dahingehend bestimmt, das er konstituierende bzw. konstruierende Geschichten bezeichnet." Siehe Jürgen Mohn: Mythostheorien. Eine religionswissenschaftliche Untersuchung zu Mythos und Interkulturalität, München 1998, 56.
33 Čolović: The Politics of Symbol in Serbia, 2002, 5.

ehemaligen jugoslawischen Teilrepubliken wortwörtlich ein Gesicht geben und die abstrakte Idee der Nation mit Leben füllen.

In mythischen Erzählungen werden vornehmlich die Handlungen und Heldentaten der AhnInnen und UrahnInnen innerhalb der Gemeinschaft besprochen.[34] Mythische Erzählungen sind keine der Phantasie entsprungenen Geschichten. Sie basieren zumeist auf historischen Überlieferungen, welche erneut aufgegriffen, rekonstruiert und in verschiedenen narrativen Formen weitergegeben werden. „Ob weit zurückliegend oder nicht, die Mythologie kann nur eine geschichtliche Grundlage haben, denn der Mythos ist eine von der Geschichte gewählte Aussage; aus der Natur der Dinge vermöchte er nicht hervorzugehen.“, so Roland Barthes.[35]

Zwar sind der Heimatkrieg (Kroatien) sowie die Schlacht auf dem Amselfeld (Serbien) auf historische Tatsachen zurückzuführen, sie werden jedoch durch zahlreiche Neuinterpretationen modifiziert, um sie an den jeweiligen zeitlichen Kontext anzupassen. Dabei stellt sich die Frage, welche Geschichten bzw. historischen Tatsachen zu Mythen erkoren und wie diese von einer gewöhnlichen Geschichte in eine mythische Erzählung transformiert werden. Aus der Vielfalt der Literatur, die das Wesen des Mythos zu entschlüsseln versucht,[36] sollen drei wesentliche Merkmale aus den diversen Forschungsansätzen herausgegriffen und erläutert werden, um die mythischen HeldInnenfiguren als solche fassbar zu machen.

Erstens: der Mythos als autorlose Erzählung

Der Mythos wird zumeist als eine autorlose Erzählung wahrgenommen. Dies ist vor allem darin begründet, dass die sich zumeist wiederholenden Erzählungen in den unterschiedlichsten Kontexten und Inszenierungsformen auftauchen und es dem Rezipienten damit erschweren, die Erzählung auf einen konkreten Ursprung zurückzuführen. Schlussfolgernd entsteht damit der Eindruck einer schon immer existenten und bekannt gewesenen Erzählung. Durkheim bezeichnet die Wiederholung kollektiv getragener Erzählungen als eine Form des religiösen Ritus, der Ähnlichkeiten mit einer kultischen Zelebrierung aufweist. „Als bevorzugter Augenblick der Beschwörung, oder sogar Reaktualisierung der Fakten, Handlung und Perso-

34 Vgl. Karen Armstrong: Eine kurze Geschichte des Mythos, München 2007, 7–16.
35 Roland Barthes: Mythen des Alltags. Frankfurt a. M. 1964, 86.
36 Vgl. aus den neueren Forschungen dazu z.B. Jan Free: zur Theorie des nationalen Mythos, Oldenburg 2007; Martin Weidinger: Nationale Mythen – männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western, Frankfurt a. M. 2006; Klaudia Knabel, Dietmar Rieger, Stephanie Wodianka (Hrsg.): Nationale Mythen – kollektive Symbole. Funktionen, Konstruktionen und Medien der Erinnerung. Göttingen 2005.

nen, die die Gemeinschaft gründeten, hat der Kult den Charakter eines Gedenkens par excellence", erläutert der Soziologe Emile Durkheim. „Der Ritus", fügt er hinzu, „ist nur dazu da – und kann nur dazu da sein, die Vitalität der Glaubensinhalte wachzuhalten, zu verhindern, dass sie aus den Gedächtnissen verlöschen, d.h. als die wesentlichsten Elemente des kollektiven Bewusstseins neu zu beleben [...]. Man ist sich seines Glaubens sicherer, wenn man sieht, auf welche ferne Vergangenheit er zurückgeht und zu welch großen Dingen er Anlaß gegeben hat."[37]

Die Zugehörigkeit zu einer und das Gefühl von Gemeinschaft wird über Institutionen eingeübt und mithilfe von Jubiläen, Lehrplänen und Gedenkfeiern eingeschrieben.[38] „The calendar as a collection of national holidays, represents a selective national collective past [...] holidays, as institutionalized dates of memory draw attention to not only what we need to remember, but when and how to remember. New holidays symbolized a radical break with the past" – so der serbische Soziologe Todor Kuljić.[39]

Die während des Sozialismus zelebrierten Feiertage müssen den „neuen" nationalen Feiertagen weichen[40], die sich im Falle Kroatiens neben den religiösen Feiertagen rund um den Heimatkrieg, im Falle Serbiens rund um die Schlacht auf dem Amselfeld drehen. Gleich mehrere Feiertage sind mit dem Heimatkrieg und der Selbstständigkeit Kroatiens verbunden: der Nationalfeiertag „Tag der Staatlichkeit" am 25 Juni, der „Tag des Sieges und der heimatlichen Dankbarkeit"[41], welcher am 5. August in Knin gefeiert wird[42], sowie der Tag der Unabhängigkeit

37 Durkheim Emile: Les formes elementaires de la vie religieuse, Paris 1960, 529–555.

38 Stefan Germer: Retrovision. Die rückblickende Erfindung der Nation durch die Kunst, in: Monika Flacke (Hrsg.): Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama, Berlin 2001, 33–52, 40.

39 Todor Kuljić: Kultura sećanja, Belgrad 2006, 173–174.

40 Lediglich der Feiertag „Tag des antifaschistischen Kampfes" am 22. Juni, aus der sozialistischen Periode, wurde, anders als in Serbien, in Kroatien beibehalten.

41 Seit 1996 nationaler Feiertag, welcher im Jahr 2008 mit dem Zusatz ergänzt wurde: Tag der kroatischen Verteidiger (Dan pobjede i Domovinske zahvalnosti i Dan hrvatskih branitelja) siehe auch: Zakon o blagdanima, spomendanima i neradnim danima u Republici Hrvatskoj (Narodne novine, Nr. 136/2002, durch Nr. 112/2005 und 59/2006 bereinigter Gesetzestext – http://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/309949.html (29. 9.2014).

42 In Kroatien werden bspw. am 5. August auf dem kroatischen Fernsehkanal Dokumentarfilme gezeigt, die an die militärische Aktion „Sturm" (Oluja) erinnern, wobei ergänzend dokumentarische Beiträge zu Einzelschicksalen im Zusammenhang mit dem Krieg thematisiert werden. Hierbei findet die Erinnerung an die eigene Geschichte statt und wird mittels der Wiederholung, vornehmlich über die Medien, wach gehalten. So gewinnen die Erzählungen auch längerfristig an Überzeugungskraft und werden als eine glaubhafte und unanfechtbare Quelle angesehen, welche ein Wissen über die Geschichte der gesamten Nation suggeriert. Vgl. auch Carl Polonyi: Heil und Zerstörung. Nationaler Krieg am Beispiel Jugoslawiens 1980–2004, Berlin 2010, 30.

am 8. Oktober, bei der sich Kroatien im Jahr 1991 von der jugoslawischen Staatengemeinschaft trennte. Ähnlich verhält es sich in Serbien mit der Schlacht auf dem Amselfeld. Neben den orthodoxen Feiertagen, sind es vor allem die Feiertage, die sich rund um die territorialen Kämpfe mit den Osmanen drehen, die als erinnerungsstiftend wahrgenommen werden. Der am meisten zelebrierte Feiertag ist der Sankt Veits Tag (Vidovdan) am 28. Juni. Der dem altslawischen Gottes Svantovit[43] gewidmete Feiertag fällt mit der Schlacht auf dem Amselfeld zusammen, die am 15. Juni 1389 (nach gregorianischem Kalender am 28. Juni) zwischen den Serben und den Osmanen stattfand und beide Heerführer, Fürst Lazar Hrebeljanović und Sultan Murad I, umkamen. Symbolisch wird die Schlacht als eine Aufopferung für das Christentum verstanden und als Beginn der Fremdherrschaft angesehen. Das Ende der osmanischen Fremdherrschaft wird wiederum am 15. Februar als Nationalfeiertag zelebriert. Mit diesem Feiertag erinnert die serbische Gemeinschaft an den Beginn des ersten serbischen Aufstandes gegen das Osmanische Reich im Jahre 1804. Hierbei wird deutlich, dass die serbische Gesellschaft der Schlacht auf dem Amselfeld einen hohen Erinnerungswert beimisst, wohingegen die kroatische Gesellschaft mit einer größeren Anzahl an Feiertagen den Ereignissen des Heimatkrieges gedenkt. [44]

Gemeinsame Formen des Gedenkens hingegen werden nicht begangen und die offiziellen Feiertage des jeweils anderen Staates werden nach wie vor weitestgehend ignoriert. Damit findet das Trauern und Erinnern an den jüngsten Krieg (Heimatkrieg) sowie auch an längst vergangenen Kriege (Schlacht auf dem Amselfeld) in ethnisch segregierten Gemeinschaften statt.[45]

Zweitens: Der Mythos in seiner Zeitlosigkeit

Der Mythos schafft einen Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Generationen der jeweiligen Nation in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und ist damit der zeitlichen Einordnung enthoben. So ermöglicht er die Entstehung eines Gefühls der Verbundenheit und der Gemeinschaft zwischen den Generationen. Dabei sind die Toten der Vergangenheit ebenso wie die Lebenden und die Nochnichtgeborenen in die Erzählung inkludiert. Die Erzählungen handeln von

---

43 Svantovit ist einer der obersten Kriegsgötter der heidnischen Slawen.

44 In Kroatien gibt es noch den Tag des antifaschistischen Kampfes, der am 22. Juni zelebriert wird, als angeblich die erste Partisaneneinheit in dem Ort Sisak gegründet wurde.

45 Weitere Informationen liefert die Analyse von Kruno Kardov, der sich in seiner Studie mit der Totengedenkfeier in Vukovar beschäftigte. Zapamtite Vukovar: Sjećanje, mjesto i nacionalna tradicija u Hrvatskoj, in Sabrina Ramet; Davorka Matić (Hrsg.): Demokratksa tradicija, Zagreb 2006, 65–85.

Ursprüngen, Heldentaten, Opfermut oder von Katastrophen, Verschwörung und Leid.

Der Mythos besitzt zudem ein symbolisch wirksames Potential, welcher eine permanente gesellschaftliche Bestätigung, Legitimierung und Regulierung ermöglicht und eine gesellschaftliche Erhaltung und Erneuerung garantiert. Er erklärt die Existenz nicht, sondern deutet sie in der Figur von Ursprungsgeschichten. Der Ursprung wird in der Totalität der Zeit eingeordnet: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fallen im Mythos zusammen.[46]

> Von besonderer Bedeutung ist der Hoffnungsaspekt, die Zukunftsdimension, durch die Sinn gestiftet wird. Der Mythos kann so konservierender und zugleich perspektivischer Natur sein. Seine Erzählung ist in die Vergangenheit verlegt, weist aber auf Zukunft und Gegenwart […]. Er ist ein entscheidendes Element des eine Gesellschaft in ihrer Gesamtheit kontrollierenden ideologischen Systems.[47]

Der Mythos und dessen Akteure bieten Erklärungsmodelle an, wie die Gegenwart und die Zukunft von der Vergangenheit abzuleiten und damit auch zu begründen sind. Aleida Assmann weist darauf hin, dass Mythen von anderen abgelöst werden können, also nicht statisch, sondern auch austauschbar sind.

> Wie lange sie weitergegeben werden, hängt davon ab, ob sie gebraucht werden, d.h., ob sie dem gewünschten Selbstbild der Gruppe und ihren Zielen entsprechen oder nicht. Ihre Dauer wird nicht dadurch begrenzt, dass die Träger wegsterben, sondern dadurch, dass sie dysfunktional und durch andere ersetzt werden.[48]

Drittens: Mythen schaffen Gemeinschaften

Mythen helfen ebenso dabei, sich nach außen hin abzugrenzen und gemeinsame Ziele zu begründen. Einige Mythen wurden als Argumente für die Herausbildung der unabhängigen Nationalstaaten herangeführt, während andere die Multiethnizität des ehemaligen Jugoslawiens zu stützen wussten. Letzteres verfügte als Staat mit seinem Kult um die PartisanInnenkämpfen über einen kollektiv geteilten geschichtlichen Bezugspunkt, der die losen Staaten zusammenfügte und mit dem ideologischen Gedankengut von der von Tito propagierten Parole der

---

46 Eugen Kotte: „Not to have ideologies but to be one“. Die Gründungsgeschichte der USA in amerikanischen Schulgeschichtsbüchern aus den Jahren 1968 bis 1985, Hannover 1997, 392.

47 Ebd., 392. Auch Judith Butler betont die Bipolarität der mythischen Vorstellungen „On the one hand the nation presents itself as a project of the future, and on the other hand, as a project grounded in a mythically original past as well“. Judith Butler: Gender Trouble, London 1990, 69.

48 Aleida Assmann: Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München 2006, 40.

„Einheit und Brüderlichkeit“ festigte.[49] Nach dem Zerfall des ehemaligen Jugoslawiens und dem Wegfall des PartisanInnenführers und Helden Titos unterscheiden sich die in den 1990er Jahren aufkommenden Mythen maßgeblich von jenen, die zur Regierungszeit Titos propagiert wurden. In den neuen Nationalstaaten ging es vor allem darum, sich von den anderen früheren Teilrepubliken Jugoslawiens abzugrenzen, um so die nationalen Bestrebungen zu festigen.[50] Die neuen/alten Gründungsmythen sind Mythen der Vereinigung nach innen und der Abgrenzung nach außen.[51] Diese konstituieren die Einheit aller Mitglieder der Nation in einer einzigen, homogenen Gemeinschaft und markieren zwischen sich und den anderen Nationen unüberschreitbare Trennlinien – geistige Grenzziehungen, die damit auch den territorialen entsprechen. Der Zusammenbruch Jugoslawiens und die Unabhängigkeitsbestrebungen der Teilrepubliken provozierten ein restriktives Konzept der Zugehörigkeit und Einteilung in ethnische Gruppen. Georg Schöpflin bemerkt dazu: „through myth boundaries are established within the community and also in respect to other communities. Those who do not share in the myth are by definition excluded“.[52] Gründungsmythen kreieren damit einen kollektiven Zwang, sich einer Erzählung (bzw. mehreren Narrativen) anzuschließen, während der Zusammenbruch Jugoslawiens dazu geführt hat, dass automatisch andere ethnische Gemeinschaften ausgeschlossen wurden.

49 Siehe auch: Miranda Jakiša, Nikica Gilić (Hrsg.): Partisans in Yugoslavia. Literature, Film and Visual Culture, Bielefeld 2015; Đorde Tomić, u.a. (Hrsg.): Mythos Partizan. (Dis)-Kontinuitäten der jugoslawischen Linken. Geschichte, Erinnerungen und Perspektiven, Münster 2013; Natascha Vittorelli: Kriegerin und Krankenschwester. Mehr oder weniger spektakuläre Inszenierungen der Partisanin im sozialistischen Jugoslawien, in: L'Homme, Europäische Zeitschrift für feministische Geschichstwissenschaft, 23 (2012) 1, 73–90.

50 Siehe auch: Tanja Zimmermann: Der Balkan zwischen Ost und West: Mediale Bilder und kulturpolitische Prägungen, Wien 2014; Holm Sundhaussen: Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011. Eine ungewöhnliche Geschichte des Gewöhnlichen, Wien 2012; Zoran Terzić: Kunst des Nationalismus. Kultur und Konflikt – (jugoslawischer) Zerfall, Berlin 2007; Ulf Brunnbauer: Umstrittene Identitäten. Ethnizität und Nationalität in Südosteuropa, Frankfurt a. M. 2002.

51 Vgl.: Etienne Francois und Hagen Schulze: Das emotionale Fundament der Nationen, in: Monika Flacke (Hrsg.): Mythen der Nationen: ein europäisches Panorama, Berlin 2001, 17–32.

52 George Schöpflin: The Functions of Myth and a Taxonomy of Myths, in: Geoffrey Hosking and George Schöpflin (Hrsg.): Myths and Nationhood, New York 1997, 19–36, 20.

Der Mythos als visuelles Narrativ

Wie schreiben sich Mythen in das kollektive Gedächtnis ein? Welche inoffiziellen oder alternativen Mythen existieren? Aufklärend wirkt dabei das von Cassirer im Jahr 1944 geschriebene und 1946 posthum veröffentlichte Werk „Vom Mythus des Staates". Für Cassirer ist der

> Mythus [...] immer als das Ergebnis einer unbewußten Tätigkeit und als ein freies Produkt der Einbildungskraft bezeichnet worden. Aber hier finden wir Mythus planmäßig erzeugt. Die neuen politischen Mythen wachsen nicht frei auf; sie sind keine wilden Früchte einer üppigen Einbildungskraft. Sie sind künstliche Dinge, von sehr geschickten und schlauen Handwerkern erzeugt.[53]

So wie Barthes[54] sieht auch Cassirer Mythen als eine nicht natürlich gewachsene Erscheinung an. Von elitären Gruppen selektiert, dienen sie dem Zweck des gemeinschaftlichen Zusammenschlusses und dem damit gleichzeitig verbundenen Ausschluss derjenigen, die diese Gemeinschaft nicht teilen wollen oder können. Die „Handwerker", also jene die zu den elitären Kreisen zählen, verfügen über den Zugang und die Selektionsmöglichkeiten der jeweiligen Kommunikationsmittel, die sowohl in textbasierender Form als auch über statische sowie bewegte Bilder wie Film, Fernsehen, Zeitungen und Zeitschriften weitergegeben und damit einer breiten Bevölkerungsschicht zugänglich gemacht werden können.

Benedict Anderson, der in seinem Buch *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts (1983)* die Nation als eine „vorgestellte politische Gemeinschaft" versteht, stellt heraus, dass Nationenvorstellungen auf Medien angewiesen sind, welche die Vorstellungen und Erzählungen der jeweiligen Gemeinschaft vermitteln und der unsichtbaren Idee von der „Nation" in Wort und Bild sichtbaren Ausdruck verleihen. Er hat in seiner Studie vor allem die entscheidende Rolle des Buchdrucks für die Entstehung der Nationalstaaten in der Frühen Neuzeit betont. Was damals der Buchdruck geleistet hat, gilt heute vor allem für Massenmedien, die für die Herausbildung nationaler Gemeinschaften eine ähnlich große Rolle spielen. [55]

---

53 Ernst Cassirer: Vom Mythos des Staates, Hamburg 2002, 367.

54 Roland Barthes: Mythen des Alltags, Frankfurt a. M. 1992

55 Anderson, der in seinem Buch „Imagined Communities" darauf hinweist, dass Nationenvorstellungen auf Medien angewiesen sind, die die Vorstellung und Erzählungen vermitteln und der unsichtbaren Idee „Nation" in Wort und Bild sichtbaren Ausdruck verleihen, hat in seiner Studie vor allem die Rolle des Buchdrucks für die Entstehung der Nationalstaaten in der Frühen Neuzeit betont. Die visuellen Medien sind ebenso entscheidend für die Herausbildung nationaler

Der häufig als „Medienkrieg“ bezeichnete Jugoslawienkonflikt präsentierte und propagierte vor allem über die audio-visuellen Massenmedien Bilder, in denen das heldenhafte „Eigene“ ebenso beschworen wurde, wie das dämonisierte „Andere“. Dabei wurden geschichtliche Ereignisse aus dem Zweiten Weltkrieg herangezogen, um einen sich darüber sukzessiv in allen Bevölkerungsschichten verbreitenden Nationalismus einzuleiten.[56] Der kroatischen Autorin Slavenka Drakulić zufolge zog sich diese mediale Dämonisierung vor dem Krieg mehrere Jahre hin, in der die „national press started to count the bones of the victims! That’s how Nationalism started to play“.[57] Orte der Erinnerung und des Verbrechens, wie einerseits das Vernichtungslager Jasenovac, welches im damaligen „Unabhängigen Staat Kroatien“ (NDH) erbaut und eines der größten Vernichtungslager in Südosteuropa darstellt, wurden von der Regierung Tuđmans verharmlost und die Opferzahlen geschmälert. Andererseits findet bspw. bezüglich des Ortes Bleiburg, in dem es 1945 zu zahlreichen Hinrichtungen kam und die jugoslawische Volksbefreiungsarmee an den Truppenverbänden des faschistischen Unabhängigen Staates Kroatien und an slowenische Truppen eine Serie an Kriegsverbrechen verübte, eine in diesem Kontext verstärkte Wiederbelebung statt.[58]

Bilder: Träger nationaler Gemeinschaften

Germer weist in seinem Beitrag *Erfindung der Nationen durch die Kunst* darauf hin, dass “(d)as entscheidende Mittel zur Schaffung nationaler Gemeinschaften […] Bilder“ sind.[59] Bilder werden innerhalb der (neuen) Medien zu einem immer einflussreicheren Träger, um ein nationales Gemeinschaftsgefühl zu erzeugen. Die Möglichkeiten der neuen Medien und damit auch digitalen Technologien haben den Einsatz von Bilderzeugnissen exponentiell wachsen lassen. Nach

---

Gemeinschaften. Das Fernsehen und der Film (und damit auch das Kino) als Massenmedium ein einflussreiches Mittel, um ein Gemeinschaftsgefühl zu erzeugen. Zum einen, weil es die Zuschauerschaft emotional anspricht, und zum anderen, weil es viele Menschen gleichzeitig erreicht.

56 Das Wiederaufgreifen der Symboliken des Zweiten Weltkrieges wird anhand aktueller Beispiele innerhalb der Untersuchung auf einer visuellen Bildebene nachvollzogen.

57 Erläuterte die kroatische Schriftstellerin Slavenka Drakulić in dem Vortrag: Yugoslavia Revisited, in Wien am 6. 11.2010.

58 Siehe auch Ljiljana Radonić: Krieg um die Erinnerung: kroatische Vergangenheitspolitik zwischen Revisionismus und europäischen Standards, Frankfurt a. M. 2010.

59 Stefan Germer: Retrovision. Die rückblickende Erfindung der Nation durch die Kunst, in: Monika Flacke (Hrsg.): Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama, Berlin 2001, 33–52, 41.

Straßner lässt sich feststellen, dass sich vom 19. zum 20. Jahrhundert ein „Übergang von einer weitestgehend schriftorientierten Kultur zu einer Kultur der Bilder bzw. Telepräsenz und der und der audiovisuellen Diskurse“[60] feststellen lässt. Damit entspricht dem Bildtheoretiker William J.T. Mitchell zufolge die Kultur der Gegenwart einer visuellen Kultur, in der zu beobachten ist, dass neben schriftlichen Texten vielfach Bilder eingesetzt werden, wobei der visuelle Code zunehmend dominiert. Durch diese zu beobachtende, kontinuierlich zunehmende Dominanz der Bilder werden gleichzeitig auch neue „gesellschaftliche Sinnzusammenhänge“ geschaffen.[61] Diese post-jugoslawischen und post-sozialistischen kollektiven Selbstverständigungsprozesse, welche in den 1990er Jahren in Gang gesetzt wurden, stellen ein exzeptionelles Untersuchungsobjekt im europäischen Raum dar, anhand dessen die Nationsbildungsprozesse innerhalb der (neuen) Medienkultur untersucht werden können. Dabei beschränkte sich bspw. die Weitergabe von Mythen und deren Visualisierung nicht mehr, so wie es noch im 19. Jahrhundert üblich war, auf einige wenige Gemälde, die nur einer elitären Gesellschaftsgruppe zugänglich waren, sondern erreichte über die Massenmedien annähernd die gesamte Gesellschaft.[62]

Schon Mitte des 20. Jahrhunderts hat Cassirer darauf hingewiesen, dass ein neues technisches Zeitalter angebrochen ist, mit dem die Herausbildung nationaler Gemeinschaften auf Grundlage der Verbreitung politischer Mythen eine neue technische Dimension erreicht hat.

> Es blieb dem zwanzigsten Jahrhundert, unserem eigenen großen technischen Zeitalter vorbehalten, eine neue Technik des Mythus zu entwickeln. Künftig können Mythen im selben Sinne und nach denselben Methoden erzeugt werden, wie jede andere moderne Waffe – wie Maschinengewehre oder Aeroplane. Das ist etwas Neues, und etwas von entscheidender Bedeutung. Es hat die ganze Form unseres sozialen Lebens geändert.[63]

Die neuzeitlichen Möglichkeiten der Re-Inszenierung von Mythen liegen in der endlosen Reproduzierbarkeit und Weitergabe der auf Text oder Bildern basierenden Narrative. Mythen können demnach „schablonenhaft“ erstellt und Cassirer zufolge in Serie produziert werden. Durch die technische Entwicklung hat sich deren Weitergabe seit dem Ende des 20. Jahrhunderts erheblich beschleunigt. In

60 Erich Strassner: Text–Bild.Kommunikation – Bild–Text–Kommunikation, Tübingen 2002, 1.
61 Vgl. Gunther R. Kress, Theo van Leeuwen: Reading Images. The Grammer of Visual Design, London 1996, 30.
62 Nämlich nur jenen, die der Zugang zu Museen, Salons, Privathäuser gewährt wurde und sich wiederum zumeist in Großstädten befanden.
63 Ernst Cassirer: Vom Mythos des Staates, Hamburg 2002, 367 f.

Jugoslawien waren, wie auch in den Nachfolgestaaten, Film, Fernsehen und Print die wesentlichen Mittel zur Weitergabe von Mythen und deren HeldInnenfiguren und sind es bis heute. Die visuelle Wiedergabe schafft eine affektive Möglichkeit der Identifizierung mit diesen HeldInnenfiguren und stärkt damit auch die Verbundenheit mit der Nation.[64]

Text–Bild–Kommunikation

Das Bild besitzt im Vergleich zum Text ein besonderes Potential, welches, wie auch Aleida Assmann betont, vor allem in seiner affektiven Wirkungsweise liegt.[65] Barthes unterstreicht die entscheidende Funktion der Bilder bei der Re-Konstruktion von Mythen und hebt ihre den Text dominierende Wirkung heraus: „[...] die Abbildung ist gewiss gebieterischer als die Schrift, sie zwingt uns ihre Bedeutung mit einem Schlag auf, ohne sie zu analysieren, ohne sie zu zerstreuen."[66] Mithilfe der (visuellen) Kunst können Geschichte(n) „auf einen Blick" gegenwärtig erfahrbar gemacht werden. Schon Lessing stellt in seiner Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766) heraus, dass der Text gezwungen ist, die Worte aufeinanderfolgend anzuordnen, während es das Bild ermöglicht, Farben und Formen im Raum nebeneinander anzuordnen.[67] Das sich auf einer Fläche verdichtende Zeichenkonstrukt der Bilder ermöglicht die sofortige Teilhabe an dem dargestellten Ereignis und schafft über den Betrachter/die Betrachterin zudem eine Brücke in die Gegenwart.[68]

64 Die Wertschätzung des Bildes bringt neue Ansätze von interdisziplinären Bildansätzen ein – wie sich z.B. bei Thomas Mitchells und Gottfried Boehms Begriffsprägungen findet: William John Thomas Mitchell: „The Pictorial Turn (1992), in: Ders. Picture Theory Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago/London 1994, 11–34; Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder, in: Ders. (Hrsg.), Was ist ein Bild?, München 1994, 11–28.

65 Aleida Assman erwähnt in ihrer Monographie „Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik" (München 2006) wie im kollektiven Gedächtnis „mentale Bilder zu Ikonen" und „Erzählungen zu Mythen" werden und deren wichtigste Eigenschaft ihre Überzeugungskraft und affektive Wirkungsmacht sei. Doch sind es eben nicht die mentalen Bilder, die zu Ikonen werden, sondern die real existenten Bilder, die sich aufgrund von Wiederholungen in das kulturelle Gedächtnis einschreiben.

66 Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt a. M. 1964, 86 ff.

67 Vgl. Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. http://gutenberg.spiegel.de/buch/1176/1 (2.4.2014)

68 Vgl. Valeska von Rosen, Klaus Krüger, Rudolf Preimesberger (Hrsg.): Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der frühen Neuzeit, München/Berlin 2003.

Künstlerische visuelle Produktionen mit mythischen Inhalten können einem als imposante Historiengemälde, im Kino auf der Leinwand, als massenhafte Reproduktion im Print oder auch als digitales Bild begegnen. Dabei geht es bei dem Großteil der Bilder nationaler Mythen darum, kollektiv rezipiert zu werden.

> Ihre kollektive Rezeption gab dem Betrachtern Gelegenheit, sich als Teil der durch die Mythen konstituierten Nation zu erfahren; sie verwandelte die imaginierte Gemeinschaft für den Zeitraum der Betrachtung in eine psycho-physisch erlebbare. Auf diese Weise wirkten die Bilder an der Bildung der Nationen mit und verhalfen den erfundenen Traditionen zu realer Wirksamkeit,

so Germer.[69] Doch nicht alle Bilder, die sich mit mythischen Inhalten befassen, erlangen „reale" Wirksamkeit. Nur einige wenige HeldInnenfiguren stechen aus dem Pool der künstlerischen Produktionen heraus. Deren Motive weisen zumeist eine gehäufte Produktion, Zitation und folglich Modifikation auf. Die in neuen Kontexten auftretenden Motive schaffen damit gleichzeitig neue Sinnzusammenhänge. Über die Reproduktion und der damit verknüpften Form der Wiederholung gewinnen die Bilder aufgrund des verstärkten Aufkommens in bspw. Schulbüchern, auf Gedenkfeiern, Jubiläen etc. an gesellschaftlicher Wirksamkeit. Die über die Wiederholung immer mehr an Kohärenz gewinnende Verbindung von Bild und Geschehnis macht bestimmte Ereignisse und HeldInnenfiguren schließlich selbst zum Symbol der Nation. Nach Hagen Schulze werden über die Ritualisierung und Zelebrierung der Geschichte der Nation die Ursprungsgeschichten in eine religiöse Praxis verwandelt.[70] „Die Darstellung der Mythen – ob in Romanen oder Theaterstücken, Bildern oder Opern, Kupferstichen oder Schulbüchern – sind lauter Ikonen der Nation im religiösen und liturgischen Sinne des Wortes."[71]

69 Stefan Germer: Retrovision. 2001, 50.

70 Hagen Schulze und Etienne Francois bekräftigen in ihrem Aufsatz, dass die religiöse Ikone der Moderne die Nation ist. Sie wird ihnen zufolge zum zentralen Mythos moderner Gesellschaften, zum religiösen Gesamtkunstwerk erklärt. „Die konstruierte, organisierte und kollektive Beschwörung großer Augenblicke der Vergangenheit ist eine regelrechte kollektive Erneuerung durch die gesamte Nation mit Hilfe von Jubiläen, Lehrplänen, Gedenkfeiern aller Art – zu den Ursprüngen ihrer Existenz zurückkehrt [...]. Doch was sind diese kollektiven Erneuerungen und diese sich wiederholenden Gedenkfeiern, wenn nicht religiöse Riten, dass heißt Element eines Kultes? [...] so sind Kult der Geschichte und Kult der Nation unzertrennlich verbunden. Als religiöse Praxis verwandelt die Zelebrierung der großen Augenblicke die Nation in ein Gewebe von Mythen." Etienne Francois und Hagen Schulze: Das emotionale Fundament der Nationen, 1998, 19.

71 Etienne Francois und Hagen Schulze: Das emotionale Fundament der Nationen, 1998, 19f.

1.2 Methodische Konzepte für visuelle Quellen: Intermedialität und Intervisualität

Von der ikonischen Wende zur Visual History

Am Anfang der methodischen Überlegungen soll angemerkt werden, dass die künstlerisch visuellen Produktionen, welche das Motiv der nationalen Mythen im ex-jugoslawischen Raum aufgreifen – seien es statische oder auch bewegte Bilder – in der Arbeit als Quellen begriffen werden. Dabei werden die hier zu analysierenden visuellen Quellen nicht als passive Repräsentanten verstanden, sondern vielmehr als Medien, die über ihre bloße zeichenhafte Abbildhaftigkeit hinausgehen und in ihrer aktiven Funktion als Träger einer eigenständigen Ästhetik begriffen, die Sehweisen konditionieren, Wahrnehmungsmuster prägen, Deutungsweisen transportieren und zudem eigene Realitäten generieren.[72] Diese sogenannten „aktiven Bilder" sollen darüber hinaus vor allem auf ihre Funktion als „Mythomoteur" untersucht werden, die als Machtmittel fungieren, Geschichtsbilder konstruieren und kollektive Identitätsbildungen generieren können.[73]

Dies schließt an die von dem Kunsthistoriker Horst Bredekamp entwickelte Bildakttheorie an, welche Bilder nicht nur als Ausdruck und Wiedergabe von historischen Ereignissen, sondern als autonome und wirkmächtige Akteure versteht, die selbst historische Prozesse in Bewegung setzen können.[74]

Ikonische Bilder, die sich durch massenmediale Wiederholung ins kulturelle Gedächtnis einschreiben, kommen mittlerweile gänzlich ohne Text aus und übernehmen vermehrt die Rolle von textbasierten Erklärungen historischer Gegebenheiten. Der damit auch für die Geschichtswissenschaften immer wichtiger werdende Teilbereich des Visuellen erlangte jedoch erst in jüngster Zeit mit dem visual/ iconic turn als autonomes Untersuchungsobjekt verstärkt Aufmerksamkeit. Die in den Geschichtswissenschaften ansteigende Auseinandersetzung mit Bildern machte so eine Verbindung zu den visual culture studies notwendig. Ein weiter reichenderes Verständnis von Bildern wurde seit den 1990ern von W.J.T Mitchell eingefordert (pictorial turn). Ihm ging es darum, nicht nur in der Kunstwissenschaft, sondern in der gesamten Geisteswissenschaft mit der Skepsis gegenüber den Bildern zu brechen und sich verstärkt dem Visuellen zuzuwen-

---

72 Vgl. Gerhard Paul: Visual History. Ein Studienbuch, Berlin 2006.
73 Vgl. Bernd Roeck: Gefühlte Geschichte. Bilder haben einen übermächtigen Einfluss auf unsere Vorstellungen von Geschichte, in: Recherche. Zeitung für Wissenschaft, Wien, Nr. 2/2008.
74 Horst Bredekamp: Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Frankfurt a. M. 2010; Neufassung: ders. : Der Bildakt, Berlin 2015.

den. Mitchell ging es bei der Forderung nach einem pictorial turn um eine „Wiederentdeckung des Bildes als komplexes Wechselspiel zwischen Visualität, Apparat, Institutionen, Diskurs, Körpern und Figuralität."[75] In seinen Untersuchungen widmet er sich u.a. auch dem Verhältnis von Text und Bild, welches er als weniger natürliche, sondern mehr historische Konstellation bezeichnet. Dabei sollten Bild und Text nicht als ein sich homogen angleichendes Konzept begriffen werden (bzw. das Text und Bild sich in einer übergreifenden Theorie der Zeichen auflösen). Vielmehr legt er den Schwerpunkt auf den „Krieg der Zeichen", der ihm zufolge zwischen Wörtern und Bildern vorliegt.[76] Für Mitchell transportieren Bilder Inhalte, die sich nicht in Worte fassen lassen, so wie auch Worte sich nicht in Bilder umkodieren lassen.

Mit dem iconic turn weist Gottfried Boehm etwa zur selben Zeit wie Mitchell auf die „diffuse(n) Allgegenwart des Bildes" hin.[77] Boehm gesteht der Sprache zwar zu, dass diese über hinweisende Eigenschaften verfügt, das „Zeigen"[78] sieht er aber vor allem für das Bild als wesentlich an. Boehm macht an den Bildern „Evidenzen eines eigenen Typs" fest, die abseits von sprachlichen Vorlagen funktionieren. Er fordert im Prinzip, dass sich Bilder von einem Text- oder Zeichenbegriff emanzipieren, der in der Sprache verankert ist, da Bilder eine eigene Dimensionsebene besitzen, welche nicht in Sprache aufgeht.[79] Gleichzeitig stellte diese Entwicklung auch eine Gegenbewegung zu dem linguistic turn dar, der sich die Geistes- und Kulturwissenschaften seit den 1970ern Jahren vornehmlich auf den Text hat konzentrieren lassen.

Die daraus erwachsene Visual History möchte sich mit der Visualität von Geschichte sowie mit der Historizität des Visuellen beschäftigen. Dabei sollen Bilder nicht nur als zeichenhafte Abbildhaftigkeit verstanden werden, sondern der Fokus richtet sich auf die „soziale und politische Praxis der visuellen Medien."[80] Gerhard Paul gibt zu bedenken, dass Visual History keine „additive

75 W.J.T. Mitchell: Der Pictorial Turn. In: Christian Kravagna (Hrsg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, 15–40, 16.

76 W.J.T. Mitchell: Iconology. Image–Text–Ideology, Chicago 1987, 47.

77 Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder, in: Ders. (Hrsg.): Was ist ein Bild, München 1994, 11–39, 11.

78 Der Begriff des Zeigens geht zurück auf Martin Heidegger, der das sprachliche Verstehen als in der Alltäglichkeit des Seins festsetzen wollte. Vgl. Gottfried Boehm: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2010, 18.

79 Gottfried Boehm: Iconic Turn. Ein Brief, in: Hans Belting (Hrsg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007, 27–37, 31.

80 Gerhard Paul: Visual History, Docupedia Artikel: https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_2.0_Gerhard_Paul (10.2.2015)

Erweiterung des Quellenkanons der Geschichtswissenschaft“ sei und auch nicht nur „eine Geschichte der visuellen Medien.“ Ihr Thema sei „das ganze Feld der visuellen Praxis sowie der Vielfalt von Erfahrung und Geschichte“.[81]

Dabei bedient sich die Visual History je nach Forschungsstand bei dem methodischen Handwerkszeug der Kunstgeschichte und der Medien- und der Kommunikationswissenschaft[82], wodurch die Bandbreite der Geschichtswissenschaften erweitert wird. Hier erlaubt sie die Hinterfragung von Mythenproduktion und den Einsatz von Bildern in Erinnerungs- und Geschichtspolitik sowie deren Stellenwert bei nationalen Identitätsbildungsprozessen.[83]

Zirkulation der Bilder

Für den methodischen Ansatz erweist es sich als besonders fruchtbar, sich dem Untersuchungsaspekt mit einem „intermedialen Blick“ zu nähern. Intermedialität bezieht sich dabei nach Rajewsky auf „Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei als konventionell distinkt wahrgenommene Medien involvieren“.[84] Dabei soll am Anfang angemerkt werden, dass in den meisten Fällen filmische sowie bildende künstlerische Formen in der Forschung nach wie vor unabhängig voneinander und in den ihnen jeweils zugeschriebenen Disziplinen untersucht werden. Die Untersuchung hat somit unter anderem zum Ziel, diese auf einzelne Medien beschränkte Sichtweise aufzubrechen und die hier im Speziellen auf Bilder basierende Beziehung zwischen den verschiedenen Medien herauszustellen, um auch disziplinübergreifend agieren zu können.[85] Der in der Bildwissenschaft immer mehr an Aufmerksamkeit erlangende spezifische Theorieansatz der „Intervisualität“[86], der als eine Art „Subordination“ des

81 Ders.
82 Vgl. Ders.
83 Vgl. Das Buch von Franz X. Eder, Oliver Kühschelm, Christina Linsboth (Hrsg.): Bilder in historischen Diskursen, Wiesbaden 2014.
84 Irina Rajewsky: Intermedialität. Tübingen/Basel 2002, 13.
85 Besonders richtungsweisende Beiträge innerhalb der Intermedialitätsforschung sind von: Jörg Helbig (Hrsg.): Medien in den Medien, Köln 2002; Günter Schnitzler und Edelgard Spaude (Hrsg.): Intermedialität Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten, Freiburg 2004; Reinhard Kargl: Wie Film erzählt. Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm, Frankfurt 2006; Thomas Eicher: Was heißt hier Intermedialität?, in: Thomas Eicher, Ulf Bleckmann (Hrsg.): Intermedialität. Vom Bild zum Text, Bielfefeld 1994.
86 In Analogie zur Intertextualität wurden die Begriffe der Intervisualität eingeführt. Richtungsweisende Literatur dazu: Ingeborg Reichle, Oliver Lerone Schultz, Martina Baleva (Hrsg.): Image match. Visueller Transfer, „Imagescapes“ und Intervisualität in globalen Bildkulturen,

Begriffs „Intermedialität" verstanden werden kann, erweist sich für die vorliegende Untersuchung als besonders dienlich, um, auf der Grundlage von visuellen Quellen, medienübergreifende Untersuchungen zu leisten. Der noch als relativ jung geltende theoretische Ansatz[87] rückt die Wanderung und Zirkulation von „Visuellem", in bewegten und statischen Bildern, „zwischen" den Medien in den Blickpunkt der Betrachtung. So wie Mitchell in seinem Kapitel „Wandernde Bilder: Totemismus, Fetischismus, Idolatrie" betont, ist das Wandern von Bildern nicht nur eine Methapher, sondern „[e]s bietet ein Bild an für die Weise, wie Bilder sich fortbewegen, zirkulieren, sich entwickeln, erscheinen und wieder verschwinden. Es ist eine Figur, die wir sorgfältig untersuchen sollten [...]."[88] Der Ansatz der Intervisualität geht davon aus, dass aufgrund der „kommunikativen Prozesse" der miteinander agierenden Bilder kein Bild unabhängig von anderen Bildern betrachtet werden sollte, sondern das gemeinschaftliche Wirken einen wichtigen Stellenwert einnimmt. „Bilder werden" nach Reichle „nicht schon deshalb zu Bildern, weil sie Familienähnlichkeiten mit anderen Bildern haben, sondern weil durch diese Familienähnlichkeiten ein Ganzes geschaffen wird, zu dem das einzelne Bild sich jeweils verhält".[89] Demnach kann „ein Bild nicht unabhängig, sondern nur im Zusammenhang anderer Bilder gesehen werden."[90] Um Bilder und deren Zeichenkomplexe zu entschlüsseln, ist es somit notwendig, diese in ihrer Gesamtheit zu betrachten sowie die Bedeutungsverschiebung im Prozess des Transfers zu berücksichtigen. Innerhalb der Bildwissenschaft hat man sich lange Zeit auf das einzelne Bild innerhalb eines Mediums fokussiert. Transmediale Prozesse wurden innerhalb des Traditionsrahmens kaum berücksichtigt. Die Einflussnahme und Bedeutung des einzelnen Bildes ist jedoch nur

München 2012 und Valeska von Rosen: Interpikturalität, in Ulrich Pfisterer (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2003, 161–164; Anna Valentine Ullrich: Bildzitat. Eine Einführung, in: Glossar der Bild–Philosophie http//:www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Bildzitat. (5.5.2015); Guido Isekenmeier (Hrsg.): Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild Bezüge, Bielefeld 2013.

87 Obwohl sich der Ansatz schon in Lexika durchgesetzt hat, ist die Intervisualität im interdisziplinären Methodenfeld kaum etabliert. Mittlerweile gibt es vermehrt wissenschaftliche Diskussionen darüber und die Anzahl an Kolloquien, Tagungen und Workshops steigt stetig – wie z.B. die Tagung Interpiktorialität – der Dialog der Bilder, welche am 4. und 5.11.2011 an der Ruhr-Universität Bochum stattfand.

88 W.J.T. Mitchell: Bildtheorie, Frankfurt a. M. 2008, 396.

89 Ingeborg Reichle: Die Familienähnlichkeit der Bilder, in: Ingeborg Reichle, Oliver Lerone Schultz Martina Baleva (Hrsg.): Image match. Visueller Transfer, „Imagescapes" und Intervisualität in globalen Bildkulturen. München 2012, 7–11, 9.

90 Ebd., 9. Weiteres zu Bildern und der Idee der Familienzugehörigkeit siehe auch Mitchell William J. Frank: Bildtheorien, Frankfurt am Main 2008.

durch sein Verhältnis zu einer Vielfalt von anderen Bildern zu analysieren. Die Herangehensweise der Intervisualität erfordert damit von dem Betrachter/der Betrachterin eine umfassende visuell-kulturelle Kompetenz, die auf Medien und Institutionen, Bilder und Wahrnehmungsmodi fundiert. Je komplexer das Bildwissen einer Kultur ist, desto mehr kulturelle Bedeutungen können sich in einem visuellen Artefakt vermengen. Diese komplexen Strukturen erzwingen eine aufmerksame Betrachtung und Interpretation des Zusammenspiels der Bilder.[91]

Von Bild zu Bild

Der Begriff der Intervisualität lehnt sich an das literaturwissenschaftliche Konzept der Intertextualität an, welches im Jahr 1967 von der Kulturwissenschaftlerin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva in den literaturwissenschaftlichen Diskurs eingeführt wurde und einen nachhaltigen Einfluss auf die Disziplin ausübte. Kristevas Verständnis der Intertextualität fußt auf der Idee, dass kein Text innerhalb einer kulturellen Struktur ohne seinen Bezug zur Gesamtheit der anderen Texte denkbar ist.[92] Damit steht für Kristeva kein Text außerhalb eines kontextuellen Gebildes. Sie versteht Text grundsätzlich als „Mosaik von Zitaten", als „Absorption und Transformation eines anderen Textes".[93]

Ähnlich kann auch das Bild als ein Fragment verschiedener Bildvorlagen verstanden werden, welches sich wie ein Mosaik aus Bildfragmenten zusammensetzt und in einem spezifischen kulturellen und politischen Raum steht.[94] Nicholas Mirzoeff fügt dem Gedanken der Intertextualität in Hinblick auf Intervisualität hinzu, dass „[i]n the visual image, intertextuality is not simply a matter of interlocking texts but of interacting and interdependent modes of visuality that I shall call intervisuality."[95]

Dabei betont er die Form der „kommunikativen" und damit interagierenden Beziehung der Bilder, die nicht nur „einfach" ineinandergreifen, sondern verschiedene Arten von visuellen Verknüpfungen und Abhängigkeiten aufweisen und damit auch neue Bedeutungsebenen herstellen. Diese Transformation

91 Gustav Frank, Barbara Lange: Einführung in die Bildwissenschaft, Darmstadt 2010, 48.
92 Vgl. Julia Kristeva: Bachtin, das Wort der Dialog und der Roman, in: Jens Ihwe (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd. III., Frankfurt a. M. 1972, S. 345–375, 348
93 Ebd.
94 Dabei ging Kristeva vom Konzept der Dialogizität der Worte bzw. Texte aus, welches der russische Literaturtheoretiker und Philosoph Michail Bachtin entwickelt hatte.
95 Nicholas Mirzoeff: Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews, London 2000, 7.

und Absorption von einem Bild ins andere macht so letztlich auch deutlich, dass Kunstwerke nicht „ex nihilo“ entstehen, sondern immer in einem Relationsverhältnis zueinander stehen. Der sogenannte originäre Schaffensprozess der Künstlerpersönlichkeit wird mit dem Ansatz der Intervisualität also in gewisser Weise entkräftet.[96]

Intervisualität und Kunstgeschichte

Das Kommentieren, Zitieren und Exzerpieren verschiedenster ästhetischer Mittel, Motive und Sujets innerhalb künstlerischer visueller Produktionen ist an sich ein durch die Epochen hindurch signifikantes Verfahren gewesen, es gehört damit untrennbar zu der Entwicklungsgeschichte der Kunst.[97] Allerdings gab es nach Rosen bis dato keine klare Konzeption, die dem Phänomen der Kommunikation von Bildern einen theoretischen Überbau verschaffte, was mit dem Ausdifferenzieren der Prozesse und begrifflichen Bestimmung des Phänomens angeregt werden sollte. Von literaturwissenschaftlicher wie von kunsthistorischer Seite wurden in den letzten drei Jahrzehnten Versuche unternommen, die theoretischen Ansätze und Mittel der Intertextualitätstheorie auf die Disziplin der Kunstgeschichte zu übertragen. Damit sollen die bildtheoretischen Ansätze, welche die unterschiedlichen Bezeichnungen Intervisualität, Interbildlichkeit, Interikonizität und Interpikturalität/Interpiktoralität tragen und sich nur tendenziell voneinander unterscheiden, ein an sich bekanntes und evidentes Phänomen methodisch reflektiert umfassen.[98] Ein weiteres Problem, mit dem eine Theorie der Intervisualität konfrontiert ist, stellt die Handhabung von Film und Fotografie dar – also dem bewegten und dem statischen Bild. Beide werden zumeist unabhängig voneinander betrachtet. Mit den neuen theoretischen Ansätzen eröffnet sich die Möglichkeit und die sich in der Wissenschaft äußernde Dringlichkeit

---

96 Vgl. Valeska von Rosen: Interpikturalität, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2003, 208b–211a.

97 Vgl. Lena Bader, Martin Gaier, Falk Wolf: Vergleichendes Sehen, Paderborn 2010.

98 Für das beschriebene Phänomen gibt es, wie hier deutlich wird, nach wie vor verschiedene Begriffsbestimmungen, die je nach Schule leicht variieren – hier wäre sicherlich sinnvoll einen einheitlich verwendbaren Begriff bzw. eine klare Grenze zwischen den jeweiligen Begriffen zu ziehen. Als Beispiel sei hier nur Valeska von Rosens Begriffbestimmung genannt. Sie versteht unter Interpikturalität oder Interpiktorialität „Relationen zwischen Bildern sowie die Modi ihrer Transformation von einem in ein Anderes“ Valeska von Rosen: Interpikturalität, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe (2003), Stuttgart/Weimar 2011, 208b–211a, 208b.

(aufgrund der noch fehlenden Lückenfüllung), diese intermedialen Referenzen in ihrem gegenseitigen Austausch und ihrer wechselseitigen Beeinflussung zu untersuchen – wie z.B. mit Bezugnahme auf die Malerei im Medium der Fotografie und des Films bzw. umgekehrt.[99]

Schon Douglas Crimps machte Mitte der 1970er Jahre in seinem Essay „Pictures“ (1977) darauf aufmerksam, dass mit dem „Zeitalter der Postmoderne“ auch der Entwicklungsprozess hin zu einem radikaleren und neueren Ansatz in den Medien erfolgen muss. Künstlerische Arbeiten müssten ihm zufolge von nun an nicht mehr innerhalb der Logik eines spezifischen Mediums verankert sein, sondern im Zusammenspiel von Film, Fotografie, Malerei, Zeichnung usw. diskutiert werden. Die spezifischen Verfahren Kunstwerke zu „Zitieren, Exzerpieren, Rahmen und Inszenieren“ machen es notwenig, dass man verschiedene Schichten der Repräsentation aufdeckt. „Es erübrigt sich hinzuzufügen, dass wir hier keine Quellen oder Originale suchen, sondern einzig und allein Bedeutungsstrukturen: Unterhalb jedes Bildes befindet sich stets ein weiteres Bild.“[100] Nach wie vor werden jedoch Film und Malerei zumeist getrennt voneinander betrachtet und nicht zusammengeführt. Hier müsste, um zeitgenössischen Fragestellungen gerecht zu werden, ein Umdenken erfolgen, wobei kunstwissenschaftliche Methodiken, filmische Bilder und visuelle Kultur mit eingebunden werden, um diese Lücke womöglich anhand der Theoriebildung der Intervisualität zu schließen.

Mithilfe der Intervisualitätstheorie werden die hier vordergründig behandelten Gründungsmythen und deren Heldendarstellungen untersucht. Dabei sollen im Besonderen die Bedeutungsverschiebungen berücksichtigt werden, welche im Prozess des Transfers und den damit in Zusammenhang stehenden medialästhetischen Besonderheiten auftreten.

Da sich die Untersuchung vordergründig auf den ex-jugoslawischen Raum und die künstlerisch-visuellen Entäußerung von Mythen und deren HeldInnenfiguren in den 1990er Jahren beschränkt, stehen vor allem die Zirkulation und Transformation von Bildern und deren Sujets und Motive im Fokus, die eine eklektische Mischung aufweisen: von anglo-amerikanischen, west-europäischen bis hin zu osteuropäischen Motiven und Sujets. Ausgehend von der Bildproduk-

99 Vgl. zur Intermedialität u. a. Horst Zander: Intertextualität und Medienwechsel, in: Broich und Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, 178–196; Peter V. Zima (Hrsg.): Literatur, Intermedial: Musik – Malerei – Photografie – Film. Darmstadt 1995; Irina Rajewsky: Intermedialität. Tübingen/Basel 2002.

100 Douglas Crimp: Pictures, in: Tamara Horakova u.a. (Hrsg.): Image:/images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie, Wien 2001, 121–139, 135.

tion der 1990er Jahre sollen wiederkehrende Motive aus unterschiedlichen Zeitkontexten miteinander in Bezug gesetzt werden, da diese HeldInnenbilder als mediale Konstruktionen dem fortlaufenden kulturellen und technischen Wandel unterliegen, wobei nicht nur die aktuellen Bilder mit neuen Inhalten aufgeladen, sondern auch rückwirkend frühere HeldInnenbilder beeinflusst werden.

Dieser intermediale Zugang ermöglicht eine umfassende Betrachtungsweise, mit der die Ikonisierungsprozesse erfasst werden können. Zudem ermöglicht diese Herangehensweise nachzuvollziehen, welche Bilder aus welchen Gründen als „ikonische" Bilder verhandelt und so Teil des kulturellen Gedächtnisses werden.

1.3 Forschungsstand, Aufbau und Quellen

Forschungsstand

Nach wie vor findet sich keine Monographie, die sich dezidiert mit visuell künstlerischen Veräußerungen von Gründungsmythen und deren HeldInnenfiguren im ex-jugoslawischen Raum nach Tito vergleichend auseinandersetzt und die visuellen Transferprozesse künstlerischer Produktionen berücksichtigt. Dabei sind diese Figuren entscheidend für die jeweiligen Nations- und Identitätsbildungsprozesse, von denen sich bestimmte nationale Wertigkeiten und Mustermodelle ableiten lassen. Des Weiteren werden zumeist Fragen ausgelassen, die sich mit formalästhetischen Problemen befassen. Inwiefern setzten die Kunstschaffenden inhaltlich, formal und ästhetisch auf Innovation, um einen Neuanfang zu betonen, und in welchem Maße greifen sie auf die Tradition zurück, um die neue Staatsmacht historisch zu legitimieren?

Anders als zu ikonischen HeldInnenfiguren in künstlerischen Produktionen, liegen zahlreiche Publikationen vor, die sich der Rezeption der kriegerischen Auseinandersetzungen der 1990er Jahre im ehemaligen Jugoslawien in filmischen sowie künstlerischen Produktionen und dem damit in Zusammenhang stehenden ethno-religiösen Konflikten gewidmet haben. Monografien wie Dina Iordanovas *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media* (2001), Pavle Levys *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and in the Post-Yugoslav Cinema* (2007) sowie Jurica Pavičićs *Postjugoslavenski film. Stil i ideologija* (*Der postjugoslawische Film. Stil und Ideologie*) und Daniel J. Gouldings *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience 1945–2001* (2002) geben einen umfassenden Überblick über die filmischen und Zoran Terzić mit seiner Dissertationsschrift *Kunst und Nationalismus. Kultur, Konflikt (jugoslawischer Zerfall)* (2007) über die bildenden künstlerischen Produktionen der 1990er Jahre. Alle diese

Publikationen haben miteinander gemein, dass sie das enge Beziehungsfeld von Kunst und Politik sowie dessen gesellschaftlichen Wirkungsradius zu hinterfragen versuchen. Sie gehen jedoch wenig motivisch vor und verfolgen nicht das Ziel, einen visuellen Stereotyp des Helden sowie der Heldin der jeweiligen Gründungsmythen herauszustellen. Der intermediale Austausch der Bilder sowie die Genese und die jeweilige Anlehnung an Epochen und kulturell bestimmte Ästhetiken werden nur am Rande hinterfragt und aufgegriffen. Wegen des methodischen Zugangs sei hier der Beitrag *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten: Konstruktion, Dekonstruktion und Rekonstruktion von Erinnerungen und Mythen* von Holm Sundhaussen in dem Band *Arena der Erinnerung* besonders herausgestellt. Sundhaussen stellt sich in diesem Aufsatz der Herausforderung, verschiedene künstlerische Bildproduktionen aufzugreifen, leistet jedoch keine Einzelanalysen. Anstatt die verschiedenen, sich thematisch zum Teil verschränkenden visuellen Quellen miteinander in Verbindung zu setzen, zählt Sundhaussen diese auf, ohne dabei auf die bildästhetischen und motivischen Entwicklungsprozesse einzugehen. Bilder werden hierbei weniger als Quelle betrachtet, sondern mehr als ein illustratives Element.[101] Lediglich der Artikel *Recycling of National Myths in Serbian Art of the Nineties* von Zoran Erić aus dem Jahr 2003 geht primär auf das verstärkte (wieder) Aufkommen von mythischen Figuren in Serbien innerhalb der Kunst ein.[102] Ansonsten lassen sich zu HeldInnenfiguren im Speziellen mehr anthropologische sowie politikwissenschaftliche Untersuchungen finden, wie in dem Buch des Autors Ivan Čolović: *Bordell der Krieger*,[103] welches die Soldaten und Heldenfiguren vornehmlich in Serbien behandelt, und der Sonderausgabe der slowenischen Zeitschrift *Traditiones*[104], in der die politischen Führerpersönlichkeiten von Tuđman bis hin zu Gotovina verhandelt werden.

Die Arbeit soll die Forschungslücke, die in Bezug auf die Zirkulation der HeldInnendarstellungen innerhalb künstlerischer Produktionen stattfand, schließen. Auf diese Weise soll ein wichtiger Beitrag zu der Erfassung und dem Einsatz von Mythen und deren ikonischen Protagonisten geleistet werden, die nach dem

101 Der Artikel findet sich in Monika Flackes herausgegebenen Sammelband Mythen der Nationen: Ein Europäisches Panorama (2001), der für die Ausstellung im Deutsch Historischen Museum, mit dem Titel: Mythen der Nationen – Arena der Erinnerung (2004), begleitend hergestellt wurde. Der zweibändige Band versammelt eine Vielzahl an Beiträgen, die sich transdisziplinär mit der jüngsten Geschichte Europas, Israels und der USA auseinandersetzen und sich vornehmlich der Nationsbildung sowie Mythenkonstruktion innerhalb der Bildproduktion widmen.

102 Zoran Erić : Recycling of National Myths in Serbian Art of the Nineties, in: Umelec 03 (2003), 62–65.

103 Ivan Čolović: Das Bordell der Krieger. Folkore, Politik und Krieg, Osnabrück 1994.

104 Todor Kuljić: Heroji i herojske generacije. Devet teza, in: Traditiones, Nr. 43 (1) Ljubljana 2014.

Zweiten Weltkrieg und vor allem in den 1990er Jahren im ex-jugoslawischen Raum eine entscheidende Rolle im Prozess der Nationsbildung spielten und bis heute spielen.[105] Der Vergleich zwischen den beiden Ländern Kroatien und Serbien stellt zudem Ähnlichkeiten und Unterschiede in der Verwendung von Ästhetiken, Narrativen und Motiven heraus.

Aufbau

Um das Forschungsvorhaben durchzuführen, wurden auf interdisziplinäre und intervisuelle Weise die mythischen HeldInnenfiguren sowie die sich in den 1990er Jahren ereignenden Transformationsprozessen im ex-jugoslawischen Raum nachgezeichnet. Der gesellschaftspolitische Bruch, der sich nach dem Tode Titos abzeichnete, die sich daraufhin einschleichende Demontage des politischen Systems wie auch der Titofigur selbst, evozierten die Notwendigkeit, die so entstandene Leerstelle mit neuem symbolischen Personal zu füllen. Ausschlaggebend für das Forschungsvorhaben waren erstens die künstlerischen Produktionen, die sich mit Gründungsmythen während und nach der sozialistischen Periode in Serbien und Kroatien auseinandersetzten. Daran schließen sich die Fragen an, welche Bilder und (HeldInnen)Figuren, seien es Einzelpersonen oder auch Kollektive, sich entwickelt haben und auf welche Art und Weise diese visualisiert wurden. Von diesem Ansatz ausgehend wurden die mythischen HeldInnenfiguren innerhalb künstlerischer Produktionen herausgearbeitet, die von staatlicher Seite aus (der regierungsnahen Organisation) zur Schaffung eines neuen Nationalbewusstseins eingesetzt wurden. Dem gegenüber gestellt wurden die subversiven künstlerischen Strömungen, welche die zu Ikonen erklärten Stereotype und deren diskursive Mechanismen zu hinterfragen und bloßzustellen versuchten. Zweitens knüpften sich hier Fragen nach den Formen künstlerischer Produktionen an. Welche ästhetischen Mustermodelle der sozialistischen Periode Titos wurden übernommen? Inwiefern gab es Bestrebungen, sich von dem west-europäischen Kulturraum ästhetisch abzugrenzen, um damit auch eine neue Epoche einzuleiten bzw. voranzutreiben? Geben diese Ästhetiken auch Auskunft über die politischen Ausrichtungen bzw. den Willen der Inklusion? Drittens

---

105 Dabei geht es weniger um die Erfassung und Deutung von nationalen Symboliken, wie es schon Ivan Čolović in seiner Publikation „The Politics of Symbol in Serbia" in breiter thematischer Hinsicht unternommen hat, sondern um die mit den Gründungsmythen in Zusammenhang stehenden Motive und deren Verbreitung und Transfer innerhalb künstlerischer (audio-) visueller Produktionen.

wird vor diesem Hintergrund der Frage nachgegangen, ob es eine Form der visuellen Nachfolgeschaft Titos gab, also inwiefern sich ein (neuer) bildhafter Stereotyp etablierte. Dieser Stereotyp wurde anhand der „Migration von Bildern" bzw. Zirkulation der Bilder und damit der Methode der Intervisualität ermittelt und dessen gesellschaftliche Akzeptanz und Gültigkeit als vorherrschendes Motiv hinterfragt. Die Grundannahme beruht darauf, dass ein über Jahrzehnte hinweg kultiviertes Verehren einer Leit- und Führerfigur innerhalb der neuen Staaten es notwendig machte, diese visuelle Repräsentanz weiterzuführen. Dabei wird das Aushandeln dieser neuen HeldInnenfiguren und deren Transformationsprozesse bzw. die verschiedensten Modifikationen, welche sie durchlaufen, in den Mittelpunkt gestellt.

Mit einer partiellen tiefgehenden Analyse (bspw. Filmstills) der ausgewählten Quellen werden die Thesen direkt aus den Materialien entwickelt. Bei der Bearbeitung dieser Quellen wird an verschiedene Disziplinen und Felder wie etwa die Visuellen Zeit- und Kulturgeschichte, Gender Studies, Film-, Bild-, und Medienwissenschaften sowie die Kunstgeschichte angeknüpft. Diese Form der Interdisziplinarität ist notwendig, um überhaupt die Stereotype der jeweiligen Gründungsmythen ermitteln zu können. Nur auf diese Weise kann die Darstellung der zahlreichen Kunstformen und deren Bilder lesbar gemacht werden, die sich in die jeweiligen Bildformationen und Diskursstränge aufblättern.

Die Arbeit folgt dabei einem weitestgehend chronologischen Aufbau und gliedert sich in drei kapitelbasierte Schwerpunkte. Den ersten Schwerpunkt markiert die Führerpersönlichkeit Tito, anhand der die Transformationsprozesse in Kroatien und Serbien deutlich gemacht werden sollen. Die visuelle Manifestierung der ihm zugesprochenen Rolle des Helden ist im zweiten Kapitel wesentliches Moment der Auseinandersetzung. Dabei wird der Frage nachgegangen, welche Rolle die Bilder künstlerischer Produktionen in der Machtgewinnung und Machterhaltung spielten. Dieses wird anhand von drei Phasen deutlich gemacht: Ikonisierung, Demontage und Wiederkehr, welche die Person Tito selbst noch nach seinem physischen Tode durchlebte. Der entscheidende Fokus im zweiten Kapitel wird auf der Figur Titos nach dem Zusammenbruch Jugoslawiens in unterschiedlichen künstlerischen Produktionen liegen, insbesondere wird der Aspekt der Wiederkehr aufgegriffen. Diese Phasen werden zusammen mit den unterschiedlichen Entwicklungsstadien innerhalb der Gesellschaft anhand von drei Filmen nachgezeichnet. Der erste vorgestellte Film, RANE (Wunden) von Srđan Dragojević, thematisiert den unmittelbaren Umbruch sowie den Zerfall des ehemaligen Jugoslawiens und damit auch die Demontage der Titofigur. Želimir Žilniks Film TITO MEĐU SRBIMA DRUGI PUT (Tito among the Serbs) greift den Aspekt des Friedensstifters und Kriegsentfachers auf und bildet damit diese in der serbischen Bevölkerung verbreitete diskursive Schere ab. Der Film MARŠAL

von Brešan zeigt die sich nach dem Krieg vollziehende Entwicklung der nostalgischen Repräsentanz Titos.

Der zweite Schwerpunkt der Arbeit hebt die Nationsbildungsprozesse in Kroatien und Serbien heraus und stellt diese einander gegenüber. Gleichzeitig werden die sich in diesem Prozess hervor kristallisierenden HeldInnenfiguren vorgestellt und es wird hinterfragt, inwiefern die Heldenfigur Tito ästhetisch und inhaltlich weitergeführt wird bzw. sich gewisse Mustermodelle in den nachfolgenden Helden-Darstellungen niederschlagen.

Diese Fragen werden anhand verschiedenster künstlerischer Produktionen auf die motivischen und ästhetischen Formationen hin beleuchtet und anhand der zirkulären Mechanismen subsumiert, wodurch die sich überlappenden Motive herausgearbeitet werden können.

Dabei folgen die beiden Kapitel im Aufbau ähnlichen Schemata. Auf eine Einführung in den jeweiligen Gründungsmythos, der als wesentliches Meisternarrativ für die jeweiligen Länder in der Arbeit verstanden wird, folgt die Untersuchung anhand der Quellen, die eine regierungsnahe Position vertreten. Als letztes Untersuchungsobjekt werden Filme angeführt, die eher eine kritische Haltung gegenüber Nationalismen, Mythenbildung und Heldenfiguren einnehmen. Das Ende beider Kapitel fasst die jeweils unternommenen Untersuchungen zusammen und präsentiert erste Zwischenergebnisse.

Im dritten Kapitel wird sich mit der HeldInnenbildung in Serbien auseinandergesetzt und deutlich gemacht, wie der sich in den 1980er und 1990er Jahren entwickelnde serbische Gründungsmythos „Die Schlacht auf den Kosovo“ an Bedeutung gewinnt und mit den politischen Entwicklungsprozessen in den frühen 1990er Jahren verbunden ist. Dabei stellt sich vor allem die Frage, wie über die historischen Epi die Vergangenheit gegenwärtig gemacht wird und historische Parallelen von 1389 zu der Situation der Nation im Jahr 1989 re-kontextualisiert und visuell dargestellt werden. Der Film Die Schlacht auf dem Kosovo von Zdravko Šotra soll hierbei als wesentliches Untersuchungsobjekt herangezogen werden.

Weitere daran anschließende und sich mit dieser Thematik verbindende Untersuchungsaspekte liegen in der Genese und Modifikation der HeldInnenfiguren der Kosovoschlacht. Der Film Lepa Sela Lepo Gore (Schöne Dörfer, brennen schön) von Srđan Dragojević setzt sich im Gegenzug reflexiv mit der nationalen Mythenbildung und politischen Instrumentalisierung sowie mit dem Einfluss der Medien auseinander. Hier wird ein heterogenes Bild der Darstellung des Soldaten gezeigt, die sich dem Heroischen verschließt. Der in der serbischen Gemeinschaft aufflammende Konflikt zwischen den Figuren des Kriegshelden und der des Kriegsverbrechers wiederum wird in dem Film Rane verstärkt aufgegriffen und spiegelt vornehmlich Gesellschaftsproblematiken in der Hauptstadt Belgrad

wider. Hierbei werden Fragen verhandelt, wie Kleinkriminelle und Heilige miteinander in Verbindung stehen und welchen Stellenwert Kriminalität während des Krieges und danach einnimmt.

Das vierte Kapitel, setzt sich mit dem sogenannten Heimatkrieg (Domovinski Rat 1991–1995) auseinander. Die sich darüber etablierenden Figuren rücken nach dem Krieg ins Zentrum der Betrachtung und werden auf ihre identitätsstiftende Funktion und visuelle Ausprägung hin untersucht. Hierbei stellt sich das Victoy/Peace-Zeichen als wesentliches Motiv für die Darstellung des abgebildeten Soldaten bzw. nationalen Helden heraus, anhand dessen die wesentliche These für den Schwerpunkt herausgearbeitet werden soll. Hierfür werden Plakate, Malereien, Postkarten, Musikvideos und DVD-Cover herangezogen, um einen Stereotyp des Kriegers bzw. Soldaten herauszuarbeiten. Anhand filmischer Narrative sollen die entwickelte These und Fragestellung weiter verfolgt und die statischen Bildquellen in die Untersuchung integriert werden. In den frühen Filmen der 1990er Jahre wie VRIJEME ZA.. (Zeit für) von Oja Kodar, ANĐELE MOJ DRAGI (Mein lieber Engel) von Tomislav Radić sowie BOGORODICA (Madonna/heilige Jungfrau Maria) von Neven Hitrec finden sich ähnliche stereotyphafte Darstellung des Eigenen und des Anderen. Diese sollen anhand der Darstellungen der Soldaten/Helden herausgearbeitet werden. Zudem wird der Aspekt der Selbstviktimisierung verstärkt in den Blickpunkt genommen. Dabei stellt sich die Frage, welche Rolle die Frauen in den Nationsbildungsprozessen sowie als Heldinnen spielen und inwieweit die abgebildeten Männer/Soldaten überhaupt einer exzeptionellen Figur und damit der Rolle des Helden entsprechen. Dieser Auswahl sollen zwei Filme von Vinko Brešan KAKO JE POČEO RAT NA MOM OTOKU (Wie der Krieg auf meine Insel kam) und SVJEDOCI (Zeugen) gegenübergestellt werden. Diese Filme jüngeren Datums widmen sich kritisch der Thematik des kriegerischen Heldentums und hinterfragen damit auch die von offizieller Seite betriebene Selbstviktimisierung.

Quellen

Sekundärquellen zu den Nationsbildungstheorien, Gründungsmythen, jüngsten Kriegen und allgemeinen historischen Bänden sowie sämtlichen Zeitungsvorkommnissen sind in Wien, Belgrad und Zagreb in den jeweiligen Nationalbibliotheken auffindbar. Die Wiener Nationalbibliothek besitzt außerhalb der ex-jugoslawischen Länder eine umfassende und gut aufgestellte Sammlung an internationaler und (süd-)osteuropäischer Literatur. Die Nationalbibliothek in Kroatien/Zagreb umfasst hingegen hauptsächlich kroatische Literatur zu der Thematik, ähnlich verhält es sich mit der serbischen Nationalbibliothek. Lohnenswert war es auch, Buchmessen aufzusuchen sowie Büchergeschäfte – hier

fanden sich zahlreiche Magazine sowie die von Ivan Čolović in Belgrad herausgegebene Buchreihe „XX Vek“ (20. Jahrhundert)[106] die preisgünstige sowie relevante Titel zu der Thematik herausgegeben hat [107].

Die thematische Erschließung und die Erarbeitung der Fragestellung wurden vornehmlich aus den visuellen Primärquellen heraus entwickelt. Dabei setzen sich die Primärquellen meiner Recherche vor allem aus Ausstellungskatalogen, Streetart/Graffities, Magazinen, Zeitungen, Dokumentar-, Spiel- und Experimentalfilmen, Denkmälern, Comics, Malereien, Fotografien, Plakaten, Postkarten und Flugblättern zusammen. Die Notwendigkeit der Vielzahl an verschiedenen Quellen liegt in der Fragestellung begründet, die versucht, einen Stereotyp innerhalb der künstlerischen Produktion zu finden.

Da der Heimatkrieg in Kroatien eine national-identitäre Rolle spielt, finden sich mittlerweile gute Recherchevoraussetzungen vor Ort. Die Nationalbibliothek in Zagreb weist zu dem Thema des Heimatkrieges eine eigene bibliothekarische Sektion auf, die sich thematisch übergreifend mit diesem auseinandersetzt. Zudem ermöglichte sich mir der Zugang zu ephemeren Quellen (Postkarten, Flugblätter etc.), die vom Sammlungsleiter Tomica Vrbanc zusammengestellt und zu Forschungszwecken zur Verfügung gestellt werden. Des Weiteren gibt es in Zagreb ein dokumentarisches Zentrum des Heimatkrieges (Hrvatski Memorijalno-dokumentacijski Centar Domovinskog Rata), welches ein Archiv beinhaltet, in dem ein großer Teil der Informationen und Dokumente zum Heimatkrieg gesammelt werden.

Demgegenüber findet in Serbien keine systematisierte Kategorisierung der jüngsten „Jugoslawienkriege“ statt. Außerdem finden sich keinerlei institutionelle Verankerungen, welche die jüngste Geschichte zu dokumentieren versuchen, so wie es in Kroatien mit der zentralen Dokumentationsstelle der Fall ist. Dies hängt mit der Wahrnehmung der kriegerischen Ereignisse sowie mit der nationalen Haltung den Kriegen gegenüber zusammen. Die Vergangenheitsaufarbeitung unterscheidet sich dahingehend in den beiden Ländern. Was in Kroatien als stark identitätsstiftend angesehen wird, spielt im Nationalitätsbildungsprozess in Serbien eine weniger tragende Rolle, was vermutlich auch an der internationalen Negativpositionierung Serbiens während des Krieges festzumachen

---

106 Ivan Čolović: Bordel ratnika (1993), Ivan Čolović: Politika simbola (2000), Biro Miklos: Homo postcommunisticus (2006), Vladimir Arsenijević: Jugolabaratorija (2009), Mitja Velikonja: Titostalgija (2010), Ana di Lelio: Bitka na Kosovu u albanskom (2010), Vjekoslav Perica, Mitja Velikonja: Nebeska Jugoslavija, etc..

107 Ivan Čolović: Bordel ratnika. Folkor politika i rat (1993) sowie das Buch: Politika simbola. Ogledi o polticKoj antropologiji (2000), Biro Miklos: Homo postcommunisticus (2006) u.a.

ist. In den Bibliotheken in Kroatien war es somit leichter, spezielle Bildbände zu künstlerischen Produktionen wie politischen Plakaten, Anti-Kriegsaustellungen, Karikatursammlungen und fotografischen Dokumentationen zur Kriegsperiode zu finden. In Serbien/Belgrad fanden sich hingegen eine größere Anzahl an Katalogen zu Widerstand in der Kunst sowie Ausstellungskataloge, die sich mit nationaler Kunst während dieser Periode beschäftigten. Die Bibliothek des zeitgenössischen Kunstmuseums war dafür eine wichtiger Anlaufpunkt. Obwohl diese zum Zeitpunkt meiner Recherchen noch geschlossen war und sich offiziell im Renovierungszustand befand (wie so viele der Museen in Belgrad), konnten nichtsdestotrotz in das Archiv ausgelagerte Quellen von mir gesichtet werden.

Aus den filmischen Quellen wurden insgesamt neun Filme aus einem Pool von ca. 100 Filmen, die gesichtet wurden, ausgewählt. Die Beschaffung der filmischen Quellen erwies sich als kompliziert, da auf dem legalen Markt nur eine kleine Auswahl an den jeweils nationalen Filmen erhältlich war. Mittlwerweile gibt es fast alle Filme auch im Netz. Das Fehlen von verbindlichen Gesetzen, das Aufkommen einer immensen Videopiraterie und ein auf die jeweiligen Teilrepubliken geschrumpfter Absatzmarkt grenzt den legalen Kauf von DVDs extrem ein und schadet damit auch nachhaltig der nationalen Filmindustrie.[108] Die Distributionswege der Filme waren während der Kriegszeit und einer kurzen Periode danach nicht systematisiert. In öffentlichen Verkaufsstellen gab es nur eine begrenzte Auswahl an nationalen Filmen, eine Bestellung der Filme war auch in den 2010er Jahren nicht möglich. Filme anderer ehemaliger Teilrepubliken waren vor Ort jeweils kaum erhältlich. Die Filme konnten vornehmlich auf den Schwarzmärkten beschaffen werden, wo eine DVD nur ein Drittel oder Viertel des offiziellen Preises kostete. Im Zuge der Etablierung des Internets verlagerte sich die Filmpiraterie dann verstärkt auf das Netz (großteils mit Filmen ohne Untertitel). Der illegale Markt wurde im Anschluss noch weiter ausgedehnt, da die Kaufkraft der einzelnen Bürger während der Zeit der Transformation stark gesunken ist, sodass sich in diesem Zuge auch die Ausgaben für Kulturgüter dementsprechend verringert haben. Gleichzeitig wirkte sich in Kroatien die „schlechte Qualität“ der Filme bzw. der propagandistische Ansatz negativ auf den Absatzmarkt aus, sodass die einheimischen Kinogänger eher die internationalen Blockbuster konsumierten. In Serbien wirkten sich der Krieg und die Folgen des Krieges weniger auf den Absatzmarkt und die Filmindustrie aus, sodass diese geringere finanzielle Einbußen zu verzeichnen hatten. Das serbische Publikum war auch während

108 Vgl. Margit Rohringer: Der jugoslawische Film nach Tito. Konstruktion von kollektiven Identitäten, Wien 2008, 8–11.

des Krieges an der nationalen Filmproduktion interessiert, die weniger plaktiv und schwarz/weiß gefärbt war.

Dafür bietet das kroatische Filmmagazin *Hrvatski filmski ljetopis* (kroatische filmische Chronik) unter der derzeitigen Herausgeberschaft von *Hrvatski filmski savez* (kroatische Filmassoziation, seit 1995) einen sehr guten Einblick in nationale und mitunter auch internationale Filmproduktionen. Der Herausgeber und die Gemeinschaft *Filmski savez* (aktiv seit 1928) haben mehrere einschlägige Bücher zum Thema Film in Kroatien herausgebracht, wie: Gordana P. Crnković, Aida Vidan (Hrsg.) *In Contrast Croatian Film Today,* Jurica Pavičić: *Postjugoslavenski film: Stil i ideologija,* Zoran Tadić: *Ogledi o hrvatskom dokumentarcu, Zagreb 2009* etc. In Serbien ist das während des Krieges (vorher 1976–1989) eingestellte und erst im Jahr 2005 wieder neu aufgelegte Magazin *Novi filmograf* (Neuer Filmograf) in etwa vergleichbar. Bisher sind jedoch nur wenige Ausgaben erschienen.

Das serbische Filmarchiv in Belgrad (Jugoslovenska kinoteka) und das kroatische Filmarchiv in Zagreb, welches im Staatsarchiv untergebracht ist (Hrvatski filmski arhiv), ermöglichten mir einen Einblick in verschiedene Quellen (Zeitungen, Magazine, Journale, Filmkritiken und Rezensionen).

2 Tito: Demontage und Wiederauferstehung einer Staats-Ikone

2.1 Gründungsmythos Tito

2.1.1 Die Macht der Bilder, Bilder der Macht

Der jugoslawische Staat besaß eine Vielzahl an visuellen Symboliken, wobei keine das nach dem Zweiten Weltkrieg geeinte Land treffender repräsentierte als die Gestalt des Staatspräsidenten Josip Broz Tito.[1] Er war der Gründer des zweiten jugoslawischen Staates und später auf Lebenszeit amtierender Staatspräsident (1953–1980). Auch für Holm Sundhaussen war Tito mehr als nur das politische Oberhaupt des vormals jugoslawischen Staates, er war dessen Personifizierung. In seinem Essay „Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten" macht er mit der treffenden Schlussfolgerung: „Tito war Jugoslawien. Jugoslawien war Tito" die enge Verbindung zwischen der Führerpersönlichkeit und der jugoslawischen Staatsidee deutlich.[2] Diese von Sundhaussen markierte Verbindung zwischen Tito und Jugoslawien soll hier um die Funktion der visuellen künstlerischen Produktion der Figur Titos erweitert werden, da eine solch große Popularität, wie sie Tito zu Lebzeiten und noch nach seinem Tode erfahren hat, nicht nur auf die Mittel der Politik bzw. das politisch inszenierte Narrativ zurückzuführen sein kann, sondern nach Rastko Močnik für das gesamtpsychologische Phänomen die Imagination der Kunst von immanenter Notwendigkeit war.[3] Die allegorische Repräsentanz „Tito ist Jugoslawien, Jugoslawien ist Tito" basiert wesentlich auf den Mitteln des Bildhaften. Diese Repräsentanz ist es auch, die im Sinne von Benedict Anderson die ethnisch heterogene jugoslawische „vorgestellte Gemeinschaft" zusammenhielt und den Glauben an die Idee Jugoslawiens stärkte. Sein Abbild hätte damit, im Gegensatz zu der These Walter Benjamins in seinem Werk „Das Kunstwerk im

---

1 Das Kapitel wurde in Teilen und mit anderen Schwerpunkten in folgender Fachzeitschrift veröffentlicht: Klaudija Sabo: Nach Tito, Tito! Der visuelle Kult und sein Vermächtnis, in: Dies. (Hrsg.): Bewegte Bilder, bewegte Nationen in Südosteuropa nach 1989, Innsbruck 2012, Zeitgeschichte Jg. 39, Heft 5, 348–361.

2 Holm Sundhausen: Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten. Konstruktion, Dekonstruktion und Rekonstruktion von Erinnerungen und Mythen, in: Monika Flacke (Hrsg.): Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen, Deutsches Historisches Museum, Berlin 2004, Bd. 1, 373–426, 384.

3 Vgl. Rastko Močnik: Tito, Pop-Romantic Mastery, in: Radonja Leposavić, VlasTITO iskustvo / Past Present, Belgrad 2004, 207–214, 207.

https://doi.org/10.1515/9783110520965-002

Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", eine Aura, die sich über die fortwährende Reproduktion nicht verliert. Die als säkularisierte Ikone bestimmbare Darstellung bewahrt sich ihre Wirkungsmacht und ist in der Lage, eine Brücke zwischen ethnischer Gemeinschaft und der Idee Jugoslawiens zu schlagen.

So verwundern auch die Vielzahl an fotografischen Abbildungen und die künstlerischen Produktionen nicht, die sich im Raum des ehemaligen Jugoslawiens sowohl während der Herrschaft des Staatspräsidenten Tito als auch nach seinem Tod auffinden lassen. „Titos photo, usually picturing him in his resplendent marshall's uniform, hung in every office, shop and classroom throughout the country".[4] Geht man davon aus, dass vor allem das Porträt und im weiteren Sinne das Abbild Titos als entscheidendes Mittel in der Konstruktion einer semantischen sowie ikonischen Landschaft des jugoslawischen Kommunismus verstanden werden kann, so ist es maßgeblich, bei der Analyse die Frage nach der engen Verbindung zwischen dem Bild und der Etablierung sowie der Aufrechterhaltung des Personenkults in unterschiedlichen (visuellen) künstlerischen Produktionen aufzuwerfen.[5] Dabei soll nicht nur der Hergang der Erschaffung einer visuellen Hegemonie beleuchtet, sondern auch der vermeintliche (Um)Bruch vor und nach der Desintegration Jugoslawiens anhand der bildhaften Repräsentation Titos in bewegten und statischen visuellen Quellen untersucht werden. Die entscheidenden Fragen, die sich an die Etablierung eines visuellen Kultes anschließen, sind, wer oder was nach seinem Tode die durch den Wegfall produzierte visuelle Lücke einnimmt und inwiefern dieser durch die Darstellungen Titos konstituierte visuelle Machtraum eine Fortsetzung erzwingt.

Um die verschiedenen Transformationsprozesse nachzeichnen zu können, die Titos Bild ebenso wie seine Persönlichkeit durchläuft, ist es sinnvoll, die verschiedenen Entwicklungen in drei Phasen zu unterteilen. Die erste Phase konstituiert sich als Phase der Konstruktion, indem Tito zum Held der Völker erkoren wird bzw. sich selbst mithilfe der künstlerischen Produktionen dazu macht. Diese Auffassung seiner Person hält selbst nach seinem Tode an und wird von politischer Seite bewusst beibehalten. Die zweite Phase kann als eine Phase der Negation und Demontage verstanden werden, indem der Held von der Politik gestürzt und im öffentlichen Diskurs medial zu einem „Serbenfresser" auf serbischer Seite oder einem „Kroatophoben" auf kroatischer Seite stilisiert wurde. Die dritte und

4 Im Belgrader Büro von Slobodan Milošević hing bis ins Jahr 1991 das Porträt von Tito – bis es ausgetauscht wurde durch das Bild seiner Frau Mirjana. Vgl. Louis Sell: Slobodan Milosevic and the Destruction of Yugoslavia, Durham 2002, 18.

5 Vgl. Bojana Pejić: On Iconicity and Mourning: After Tito – Tito!, in: Gisela Ecker, u.a. (Hrsg.): Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierung der Geschlechter, München 1999, 237–258, 245.

abschließende Phase wiederum wird hier als die Wiederauferstehung der vormals verdammten Figur Titos verstanden, in der das Bild der Persönlichkeit nostalgisch verehrt wird. Revolutionäre Graffities mit Sprüchen wie „Der Schlosser war besser" (was auf Titos Ausbildung als Schlosser anspielt) oder „Als es Tito gab, gab es auch Pot zu rauchen" („Dok je bilo Tita, bilo je i šita" von der Band Balkanieras) bekräftigen seine nach wie vor immanente entscheidende Stellung und tauchen Mitte der 1990er Jahre als Graffitis an den Wänden im ex-jugoslawischen Raum auf.[6]

Erste Phase: Das Fahndungsfoto Titos

Tito selbst hat recht früh die Macht der Bilder[7] und das Potenzial der Medien für sich erkannt und genutzt. Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg gelang es ihm, sich selbst als großen und umsichtigen militärischen Strategen zu vermarkten. Dieses nach außen hin produzierte „Image", welches einerseits als Bild aber auch andererseits im soziokulturellen Sinne als Reputation verstanden werden kann, diente vorerst dazu, seine Herrschaft zu legitimieren und zu manifestieren, um sich seinen politischen Gegnern im Land stellen zu können.[8]

Der Samen des visuellen Tito-Kultes wurde bereits während des Krieges gesät, wobei es paradoxerweise nicht Tito selbst war, der ihn verbreitete, sondern die italienischen und deutschen Truppen, die Jugoslawien besetzten. Sie verteilten auf der Suche nach dem anonymen Partisanen-Kommandanten Plakate mit dem Bild Titos in der Hoffnung, Hinweise auf dessen Aufenthaltsort zu erhalten. Das Plakat zeigt einen Mann um die dreißig im Profil mit einem entschlossenen, in die Ferne gerichteten Blick, einem schwarzen Sakko, einem sauberen, weißen Hemd und einer um die Schultern gehängten Militärtasche. Die auf dem Plakat ausgeschriebene Belohnung für seine Auslieferung belief sich auf 100.000 Reichsmark in Gold. So wurde sein Konterfei schon im ganzen Land über das Fahndungsplakat bekannt gemacht. Ein weiterer entscheidender Moment in der Kreation und Manifestation des visuellen Kultes war das Jahr 1948. Der in diesem Jahr ausbrechende Streit zwischen dem sozialistischen Jugoslawien und dem Kommunistischen Informationsbüro der Sowjetunion (abgekürzt: KomInform)

---

6 Vgl. auch Teofil Pančićs Buchbesprechung von Mitija Velikonja in der online Ausgabe von Vreme bravar i komentari am 18. März im Jahr 2010, http://www.vreme.com/cms/view.php?id=920389 (14.10.2013).

7 Nicht nur Tito, sondern auch D'Annunzio, Mussolini oder Hitler wussten, wie viele der Staatsoberhäupter, die Mittel der bewegten oder auch statischen Bilder für sich zu nutzen.

8 Vgl. Nebojša Milenković: Tito: Moć slike ili slika moći, http://blog.b92.net/text/17923/TITO%3A MOĆ SLIKE ILI SLIKA MOĆI (II)/, (30.4.2011).



Abb. 2: Fahndunsgplakat Tito.

führte zum Bruch Titos mit Stalin und damit auch zur Beseitigung der Porträts Stalins, seines stärksten (visuellen) Konkurrenten. Damit einhergehend brach Tito mit der politischen Linie Stalins und verbannte den sozialistischen Realismus als leitende ästhetische Doktrin. Das Verbot und in Folge das Verschwinden der Stalin-Fotografien machten Platz für die visuellen Machträume Titos.

> Übrig blieben jetzt nur noch die Klassiker des Marxismus und Leninismus, doch waren diese schon lange nicht mehr unter den Lebenden – und selbst wenn, dann wären sie wohl keine allzu großen Konkurrenten gewesen.[9]

Titos Rolle als Garant der friedlichen Koexistenz der südslawischen Völker während des Befreiungskampfes, findet ihre symbolische Verankerung vor allem in filmischen Produktionen. Die „roten Western" dienten unter anderem dem Zweck, den PartisanInnenkampf[10] und die Ikonisierung Titos als Held im Kampf um die Befreiung vom Faschismus als Vergangenheitsbild zu festi-

---

9 „Ostali klasici marksizma-lenjinizma (Marks, Engels, Lenjin) već odavno nisu bili među živima samim tim nisu ni mogli predstavljati stvarnu (realnu) konkurenciju. Isticanje njihovih likova uz Brozov značilo je garanciju istorijskog kontinuiteta – naravno, ponovo u funkciji podupiranja vizuelnog kulta Tito." Nebojša Milenković: Tito. Moć slike ili slika moći, (30.4.2011) (Übers. v. A.)

10 Die Partisanenfilme machten einen Großteil der nationalen Produktion aus – wie bspw. „Koraci Slobode" (Schritte der Freiheit, 1945) von Radoš Novaković „Slavica", 1947, Vjekoslav Afrić; „Na svoji zemlji" (Auf dem eigenen Land, 1948) von Nikola Popović, „Kozara" (1962) von Veljko Bulajić sowie „Tri" (Drei 1965) von Aleksandar Petrović. Živojin Pavlović brachte als erster die Gewalttaten der Partisanen in „Zaseda" (Der Hinterhalt, 1969) zur Sprache. Vgl. Oksana Bulgakova: Film als Verdrängungsarbeit. Der osteuropäische Film, in: Rainer Rother (Hrsg.): Mythen der Nationen. Völker im Film, Berlin: Deutsch Historisches Museum 1998, 217.

gen.[11] Zahlreiche Partisanenfilme wurden von der jugoslawischen Filmindustrie nach dem Western-Muster aufgebaut und visualisierten damit die „glorreiche Vergangenheit" Titos.[12] Dabei wurden in Kooperationen mit Eichberg Film München und Igor Film Rom internationale Stars wie Sergej Bondarcuk, Yul Brynner, Curd Jürgens, Hardy Krüger, Franco Nero, Sylvia Koscina und Orson Welles vor die Kamera geholt. Die Filme Bitka na Neretvi (Die Schlacht an der Neretva) von Veljko Bulajić aus dem Jahr 1969 und Bitka na Sutjesci (Die Schlacht an der Sutjeska) von Stipe Delić aus dem Jahr 1972 stellten die Höhepunkte der PartisanInnenfilmproduktion dar. Sie waren die mit am kostenaufwändigsten Filmproduktionen in der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien. Für Bitka na Sutjesc wurde mit Richard Burton einer der höchstdotierten Schauspieler seiner Zeit für Titos Rolle engagiert, um mit eine der wichtigsten Schlachten, die während der jugoslawischen PartisanInnenkriege gefochten wurde, filmisch umzusetzen.

2.1.2 Tito stirbt – sein Bild bleibt

Nicht nur der Tod Titos (1980), sondern auch die voranschreitende ökonomische und die damit einhergehende gesellschaftliche Krise verursachten eine immer stärker werdende Verunsicherung der Bevölkerung gegenüber dem jugoslawischen Modell. Die Vorstellung von einem kommunistischen Staat, der durch Fortschritt und Modernisierung glänzte, entpuppte sich mehr und mehr als Wunschvorstellung. Der sogenannte Sonderweg, den Jugoslawien eingenommen hatte, brachte der Bevölkerung lediglich in den ersten Jahrzehnten der Regierungszeit Titos ökonomische Prosperität. Die sich nach seinem Tode verstärkende Wirtschaftskrise, die mit einer hohen Inflation, Arbeitslosigkeit und Warenknappheit einherging, schwächte den Staat Jugoslawien.[13] Zudem erschwerten die parallel dazu anwachsenden Spannungen im Kosovo die staatlichen Bemühungen, Titos Erbe einer multiethnischen Gemeinschaft aufrechtzuerhalten.[14] Der so einge-

---

11 Marc Živojinović: Der jugoslawische Titokult – Mythologisierte Motive und ritualisierte Kulthandlungen, in: Benno Ennker/ Heidi Hein-Kirchner (Hrsg.): Der Führer im Europa des 20. Jahrhunderts, Marburg 2010, 181–200, 183.

12 Vgl. Rastko Močnik: Tito. Pop-Romatic Mastery, 2004, 207–214, 207.

13 Vgl. Igor Krstić: Re-thinking Serbia: A Psychoanalytic Reading of Modern Serbian History and Identity through Popular Culture, in: Other Voices: The (e) Journal of Cultural Criticism 2/2 (2002), www.othervoices.org/2.2/krstic/ (13.05.2012)

14 Vgl. Julie A. Mertus: Kosovo. How Myths and Truths started a war, Berkeley: University of California Press 1999, 297.

leitete sukzessive Verfall des sozialistischen Wertesystems wirkte sich auch auf das vorher so positiv besetzte Bild Titos aus. Besonders deutlich wird dies in der schon 1981 erschienenen Biographie Titos des serbischen Schriftstellers Vladimir Dedijer. In dieser wurden bis dato unausgesprochene Details aus Titos Leben an die Öffentlichkeit gebracht.[15]

Die jugoslawischen Machthaber versuchten der Demontage entgegenzuwirken, indem sie 1984 eine „Kommission zum Schutz von Titos Ansehen und Werk" gründeten[16], die jeglichen respektlosen Umgang, den Missbrauch seines Namens oder Abbilds als kriminelles Delikt verfolgte.[17] Zudem wurde die Anbringung seiner Porträts in jedem öffentlichen Raum verpflichtend angeordnet, mit dem Ziel, die zunehmend schwindende Popularität Titos aufrechtzuerhalten. Das Beibehalten des Kultes um Tito wurde von Seiten der Partei und der föderalistischen Regierungen als ein Mittel zur Bewahrung der eigenen Machtbasis und deren Privilegien, aber auch des Friedens und der Stabilität in Jugoslawien angesehen.

> They realized that Tito, his image and ideology and Yugoslavia were so intimately connected in the minds of citizens that keeping the memory of Tito alive was a way of keeping Yugoslavia together.[18]

Die Abbildungen seines Konterfeis waren infolgedessen ein wesentliches Mittel, um seiner Person auch über den Tode hinaus eine mittelbare Präsenz unter den noch Lebenden zu verleihen. Schon Leon Battista Alberti hat um 1430 die bemerkenswerte Fähigkeit des gemalten Porträts, in dem die Verstorbenen über das Bildnis nach wie vor eine Gegenwärtigkeit erfahren, in seinen Schriften herausgestellt.[19] So gesehen kann dem Abbild einer Person die genuine Funktion zugesprochen werden, den Dargestellten auch in Abwesenheit zu vertreten. In diesem Zusammenhang liefern die theoretischen Überlegungen von Ernst H. Kantorowicz weiterführende Erkenntnisse, um sich der Frage zu widmen, in welcher Form Tito auch nach seinem Tode seine Präsenz beibehalten konnte.

---

15 Vgl. Jasna Dragović-Šošo: Saviours of the Nation. Serbias Intellectual Opposition and the Revival of Nationalism, London 2002, 78.
16 Vgl. Nebojša Popov: Traumatologie des Parteistaates, in: Thomas Bremer u.a. (Hrsg.): Serbiens Weg in den Krieg, Berlin 1998, 441–460, 453.
17 Vgl. Tone Bringa: The Peaceful Death of Tito and the Violent End of Yugoslavia, in: John Borneman (Hrsg.): Death of the Father: An Anthropology of the End in Political Authority, Oxford 2004, 148–201, 172.
18 Ebd. 172.
19 Vgl. Leon Battista Alberti: de statua. de Pictura. Elementa picturae Darmstadt 2000, 234.

Die von Ernst H. Kantorowicz im Jahr 1956 herausgebrachte Publikation The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology machte die frühzeitliche Lehre von den zwei Körpern des Königs in verschiedenen Forschungsdisziplinen wieder populär. Dabei wird zwischen dem natürlichen, verletzbaren, irdisch-sterblichen und damit der Zeit unterworfenen Körper (body natural) und dem mystischen, ewigen, überirdischen Körper (body politic) unterschieden. [20] Diese Einheit von Leiblichkeit und Geistigkeit wird erst mit dem Tod des Königs aufgehoben.

> Die beiden Körper des Königs bilden also eine unteilbare Einheit; jeder ist ganz in dem anderen enthalten. Doch kann kein Zweifel an der Superiorität des politischen Körpers über den natürlichen bestehen. (…) Nicht nur ist der politische Körper ‚größer und weiter' als der natürliche, sondern ihm wohnen auch geheimnisvolle Kräfte inne, die ihn über die Unvollkommenheiten der gebrechlichen menschlichen Natur hinausheben.[21]

Im Gegensatz zum body natural kann der body politic vererbt und damit weitergegeben werden. Neben staats- und herrschaftstheoretischen Schriften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit bezog Kantorowicz auch Artefakte in seine Untersuchungen mit ein, vor allem die Bildfunktion der sogenannten Effigies und damit die symbolische Inszenierung der Zwei-Körper-Vorstellung. Diese puppenhaften, zumeist aus Holz,[22] Wachs oder auch aus Stoff kreierten Doubles vertraten im Mittelalter und in der frühen Neuzeit (im Sinne des body politic) während der Trauerzeremonie die englischen und später auch die verstorbenen französischen Könige. Sie hatten die Funktion, den zeitlichen Abstand zwischen Tod und Krönung des neuen Stellvertreters zu überbrücken.[23]

Die politische Instrumentalisierung der von Kantorowicz untersuchten zwei Körper des Königs weisen starke Parallelen zu dem Umgang mit der Figur Titos nach seinem Tode auf. An die Stelle der Effigie tritt bei Tito als Stellvertreterfigur das fotografische oder auch gemalte Porträt sowie Denkmäler und Büsten mit

20 Vgl. dazu Ulrich Pfisterer: Zwei Körper des Königs, in: V. Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (Hrsg.): Handbuch der politischen Ikonographie II, Hamburg/Berlin 2011, 559–567, 560; Dazu auch Kristin Marek: Die Körper des Königs: Effigies. Bildpolitik und Heiligkeit, München 2009.

21 Ernst Hartwig Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, Frankfurt am Main 1994 (1957), 33.

22 In England waren Effigies aus Holz üblich, wie mehrere in Westminster Abbey aufbewahrte Beispiele erkennen lassen. Die älteste erhaltene Effigie ist die von König Edward III. aus dem Jahr 1377. Dazu auch Wolfgang Brückner: Bildnis und Brauch. Studien zur Bildnisfunktion der Effigie, Berlin 1966, oder auch Adolf Reinle: Das stellvertretende Bildnis, Zürich/München 1984.

23 Vgl. Pfisterer, Ulrich: Zwei Körper des Königs, 2011, 559–567, 561.

seinem Konterfei, die sich als Medien für eine naturgetreue Wiedergabe der Führerpersönlichkeit eigneten. Nach Kantorowicz überbrückt die Effigie das nach dem Tode eines Herrschers entstehende Vakuum. Sie ist die Stellvertreterfigur des Königs, die ihn nach dem Tode am Leben hält, bis die Nachfolge geregelt ist. Aus diesem Grunde wird die Effigie auch nicht wie eine leblose Abbildung, sondern wie eine lebendige Person behandelt. Eine detaillierte Schilderung der Handhabung der Effigien im frühneuzeitlichen Totenzeremoniell in Frankreich findet sich in den Berichten von Godefroy, der die Todeszeremonien des Königs Franz I. detailliert beschreibt.[24] Nach dem Tode von König Franz wurde eine Totenmaske angefertigt, nach deren Vorbild sein wächsernes Gesicht erstellt und mit Glasaugen sowie Haupt- und Barthaaren geschmückt wurde. An den Kopf wurde daraufhin ein lebensgroßer Körper aus Stroh oder Weidengeflecht geheftet, der mit den königlichen Kleidern ausgestattet und mit der Königskrone versehen war.[25] Elf Tage lang konzentrierte sich den zeitgenössischen Quellen zufolge die gesamte Belegschaft des Hofstaates auf das wächserne Ebenbild des Herrschers. Dabei wurde die Effigie so behandelt, als handele es sich um Franz I. selbst. Dieser wurde Essen vorgesetzt, ihr wurden nach dem Mahl die Hände gereinigt und am Ende des Tages wurde sie schließlich zu Bett gelegt. Nach Absolvierung des Trauerzugs nach Saint Denis verlor die königliche Wachsfigur jedoch ihre Bedeutung und verschwand in den Schränken der Abtei.[26] Der am Beispiel Franz I. geschilderte Brauch wurde in Frankreich (mit Abwandlungen) von 1422 bis zum Tode Ludwigs XIII. praktiziert[27], wobei die Ursprünge der Effigies noch weiter zurückreichen. Die aus Wachs erstellten Körper tauchen schon in antiken Begräbnisriten auf und wurden offenbar auch in einzelnen französischen Adelsbegräbnissen des Mittelalters verwendet.

Auf die Effigies ist Kantorowicz durch seine Bekanntschaft mit dem Historiker Percy Ernst Schramm und die Studien des Wiener Kunsthistorikers Julius

24 Vgl. Theodore Godefroy: Le Ceremonial de France, Paris 1619, 278f. – das Ganze wurde zusammengefast von Gudrun Gersmann: Le roi est mort, vive la Revolution, vive Marat. Anmerkungen zum Gebrauch der Effigies in Frankreich von der Frühen Neuzeit bis zur Französischen Revolution, in: Christine Roll, Frank Phole, Matthias Myrczek (Hrsg.): Grenzen und Grenzüberschreitungen. Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung, Köln 2010, 313–335, 316.

25 Zur allgemeinen Geschichte der Effigies dazu auch Ernst Benkard: Das ewige Antlitz, 3. Aufl., Berlin 1929; Howgrave-Graham, Robert P.: Royal Portraits in Effigy. Some New Discoveries in Westminster Abbey, in: The Journal of the Royal Society of Arts 101 (1953), 465–474.

26 Vgl. Henri Omont: Une Relation nouvelle des Obseques de Francois Ier a Paris et a Saint Denis en 1547, in: Bulletin de la Societe de l'Historie de Paris e de l'Ile de France 33 (1906), 144–150.

27 Vgl. Barginet, Alexandre: Funerailles de Rois de France, et ceremonies anciennement observees pour leurs obseques, Paris 1824, 14.

von Schlosser aufmerksam geworden.[28] Dieser hat mit seiner Publikation der Geschichte der Porträtbilder in Wachs eine umfassende Untersuchung der monarchischen Effigies unternommen.[29] Seiner These nach haben diese Effigies in den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Begräbniszeremonien nicht nur als temporärer Ersatz für den Verstorbenen gedient, sondern die Funktion innegehabt, die Person des Verstorbenen auch über den leiblichen Tod hinaus beizubehalten.[30]

In Titos Fall vertraten fotografische Poträts, Denkmäler sowie Malereien diesen über einen Zeitraum von fast zehn Jahren nach seinem Tode und hielten ihn regelrecht lebendig. Sie waren die nach Kantorowicz kreierte Visualisierung des body politic und funktionierten ähnlich wie die Effigies des Spätmittelalters sowie der frühen Neuzeit. Bilder haben somit auch die Fähigkeit, Zugänge zu Verstorbenen zu schaffen. Sie machen das Unsichtbare, Inmaterielle sichtbar und damit wiederum gegenwärtig und lebendig.

Der Tag der Jugend

Wesentliches Moment, um Tito zu gedenken, ist der, zu seinen Lebzeiten sowie auch nach seinem Tode stattfindende, jährlich am 25. Mai zelebrierte „Tag der Jugend“, an dem die dabei durchgeführten Slets[31] sowie Staffelläufe im ganzen Land praktiziert wurden. Ihr Zweck war es, die Verbundenheit aller jugoslawischer Völker landesweit zu repräsentieren und medial sichtbar zu machen.[32] Titos Präsenz am Tag der Jugend wurde über den mit Körpern geformten Schriftzug Tito, dem masseninszenierten, über verschiedenfarbige Kartonstücke produzierten Abbild Titos oder über eine auf dem Podest stehende überlebensgroße Fotografie hergestellt. Die wohl spektakulärste Figur, die stellvertretend für die Figur Titos am Tag der Jugend je gezeigt wurde, war eine im Jahr 1983 produzierte, überdimensionale weiße Tito-Figur aus Styropor, welche in der Zuschauertribüne des Stadions aufgestellt und von einer Steinlandschaft oder auch Eislandschaft umgeben

---

28 Dazu auch Hubertus Büschel: Untertanliebe der Kult um deutsche Monarchen 1770 – 1830, Veröffentlichung des Max Plank Instituts für Geschichte Band 220, Göttingen 2006, 169.

29 Vgl. Julius von Schlosser, Herausgegeben von Thomas Medicus: Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch, Berlin 1993 (1911).

30 Ebd., 21 und 104.

31 „Slet war eine Masseninszenierung, die durch Gruppenbilder und -bewegungen, chorisches Singen sowie kollektive Gestik ein Gemeinschaftserlebnis aller Beteiligten hervorrufen und festigen sollte.“ Emilija Mančić: Umbruch und Identitätszerfall. Narrative Jugoslawiens im europäischen Kontext, Tübingen 2012, 106.

32 Vgl. Ivan Čolović: On models and batons, in: Radonja Leposavić, VlasTITO iskustvo/Past Present, Belgrad 2004, 137–163, 155.



Abb. 3: Tito als überdimensionale Styroporfigur am Tag der Jugend, Belgrad 1983.

war. Diese Stellvertreterfiguren ermöglichten die weitere Fortführung und die Imagination eines am prosperieren des Staates teilhabenden Tito.

Die Festivität des Tages der Jugend fiel mit dem Datum des offiziellen Geburtstags Titos zusammen und endete mit der Übergabe aller Hauptstafetten an Tito und ab 1957 nur noch einer Hauptstafette im Belgrader Stadion der Jugoslawischen Volksarmee, die symbolisch für alle anderen Stafetten stand und die Glückwünsche der Jugend, der Nation und den verschiedenen, in dieser aufgegangenen Nationalitäten an Tito übermitteln sollte.[33] Neben der Übergabe der Stafette fand im Belgrader Stadion ein stundenlanges Sport- und Tanzprogramm von Kindern und Jugendlichen aus dem ganzen Land statt. Die dabei inszenierte Geschlossenheit und Synchronizität sollte vor allem in den Jahren nach dem Tode Titos die Disziplin vermitteln, mit der die Partei dem Verstorbenen die Fortführung der Ideologie „Brüderlichkeit und Einheit“ (Bratstvo i jedinstvo) gelobt hatte.[34]

33 Der offizielle Geburtstag Titos war der 25. Mai. In Wirklichkeit kam er jedoch zwei Wochen früher auf die Welt. Tito erhielt während seiner illegalen Agitation als Mitglied der KPJ (Kommunistische Partei Jugoslawiens) gefälschte Dokumente, in denen der 25. Mai als sein Geburtsdatum verzeichnet war. Vgl. Holm Sundhaussen: Geschichte Jugoslawiens 1919–1980, Stuttgart 1982 , 134.
34 Vgl. Tatjana Petzer: Tito – Symbol und Kult. Identitätsstiftende Zeichensetzung in Jugoslawien, in: Barbara Beyer, Angela Richter (Hrsg.): Literatur und Geschichtskultur im Staatssozialismus, Berlin 2006, 113–130, 123.

Das Suggerieren dieser engen Verbundenheit zwischen der Bevölkerung und Tito diente dazu, die Bereitschaft zu stärken, der jugoslawischen Staatsidee auch nach seinem Ableben zu folgen.[35] Die Parole „Genosse Tito, wir schwören dir, von deinem Weg nicht abzuweichen" (Druže Tito, mi ti se kunemo da sa tvoga puta ne skrenemo) wurde durch den neuen Ausspruch „Auch nach Tito – Tito!" (I poslije Tita – Tito) ersetzt.[36] Mit diesem populären Spruch, der sich nach seinem Tode verbreitete, wird der Anspruch einer Weiterführung von Titos Herrschaft deutlich gemacht, ähnlich wie im monarchischen Frankreich mit dem Ausspruch „Le roi est mort, vive le roi!" (Der König ist Tod, es lebe der König). Beide Aussprüche verknüpfen sich mit der von Kantorowiczs postulierten Annahme, dass der body politics nicht sterben darf. Die Notwendigkeit seiner Weiterführung und der nicht enden wollenden Übergabe der Herrschaft ist in der nicht geregelten Nachfolge begründet sowie in dem Versuch der damit verknüpften Beibehaltung des Staatssystems. So erklärt sich auch der Versuch seiner Nachfolger, sich seiner Hülle zu bemächtigen und ggf. neue programmatische Inhalte hinzuzufügen. Im Gegensatz zu dem nach dem Zweiten Weltkrieg geformten Machtapparat Titos ist die Weitergabe des royalistischen Erbes bei den Königen eine Tradition. Hier werden Krone und Zepter an den Nachfolger übergeben, der die Regentschaft über Reich und Bevölkerung lückenlos übernimmt. Tito hingegen hat es versäumt oder auch bewusst vermieden, sich einen gleichrangigen Nachfolger heranzuziehen, einen legitimen Sohn im Geiste, der sich seinem Erbe und der Idee Jugoslawiens hätte annehmen können. Der nachfolgende Kampf um sein Erbe nahm dabei groteske Züge an und verleitete die nachfolgenden Machthaber dazu, in seine Fussstapfen zu treten und dabei Symboliken und Repräsentationsmechanismen zu adaptieren, welche jedoch nur für kurze Zeit ihre Wirksamkeit entfalteten.

---

35 Der Tag der Jugend diente vor allem dazu die verblassende Erinnerung an den Partisanenkampf der Bevölkerung jährlich zurück ins Bewusstsein zu holen. Es sollte vor allem den nachfolgenden Generationen der jugoslawische Gründungsmythos anschaulich gemacht und vermittelt werden. Neben den Staffelläufen wurden in ganz Jugoslawien 6.000 Vorträge von ehemaligen Partisanen gehalten, die der Bevölkerung ein anschauliches Bild von dem antifaschistischen Kampf beruhend auf dem Gedanken der Brüderlichkeit und Einheit vermitteln sollten. Vlg. Marc Živojinović: Der jugoslawische Titokult – Mythenhafte Narrative und ritualisierte Kulthandlungen, in: Benno Ennker, Heidi Hein-Kirchner (Hrsg.): Der Führer im Europa des 20. Jahrhunderts, Marburg 2010, 181–200, 194 f.

36 Vgl. Elmir Camić: Tito als politischer Held, in: Peter Tepe, Thorsten Bachmann et al. (Hrsg.): Mythos No. 2. Politische Mythen, Würzburg 2006, 194–213, 209.

2.1.3 Das Ende der (visuellen) Rituale

Im Jahr 1987 kam es zu einem bundesweiten Skandal, der die Weiterführung des „Tages der Jugend" grundsätzlich in Frage stellte. Den alljährlichen Plakatwettbewerb zum „Tag der Jugend" gewann die Design-Abteilung der NSK (Neue Slowenische Kunst).[37] Die für den Wettbewerb verantwortliche Auswahlkommission, bestehend aus der jugoslawischen Jury der Jugendorganisationen (ZSMJ), der Kommunisten Jugoslawiens in Belgrad sowie der Kommission von Vertretern der jugoslawischen Bundesarmee, sahen in dem Plakat die Werte des jugoslawischen Staates bildlich eingefangen und zeichneten dieses mit dem ersten Preis aus.[38] Zwei Tage nach der Preisvergabe der Jury und kurz vor dessen Drucklegung entdeckte man, dass das Künstlerkollektiv NSK ein Plakat des Nazi-Künstlers Richard Klein aus dem Jahre 1936 als Vorlage gewählt und die spezifischen nationalsozialistischen Symboliken einfach durch sozialistisch-jugoslawische ausgetauscht hatte. Die Zeitschrift Politika veröffentlichte am 28. Februar mit dem Titel „Betrug auf dem Plakat" die deutsche Originalvorlage. An die Stelle der Hakenkreuzfahne tritt die jugoslawische, anstelle des Reichsadlers wurde die Friedenstaube auf der Standarte platziert und anstatt der Fackel trägt der muskelbepackte Mann eine Stafette.[39]

Daraufhin kam es im Februar 1987 beinahe zu einem politischen Prozess gegen das Künstlerkollektiv NSK mit dem Vorwurf der Verbreitung faschistischer Propaganda.[40] Der bewusste Austausch der faschistischen mit den sozialistischen Symboliken diente dazu, die während des Zweiten Weltkriegs verübten Gräueltaten, zu denen wiederholt auch ethnische Säuberungen zählten, wieder ins Bewusstsein zu rufen. Mit dem (un)sichtbaren Spiel mit faschistischen und sozialistischen Symboliken wird hier ein Vergleich evoziert und gleichzeitig das sozialistische Staatssystem mit seinen Machtstrategien kritisch hinterfragt. Die während der Periode Titos verdrängte und damit unaufgearbeitete Vergangenheit

37 Zu der Hauptgruppe der NSK zählt bspw. die international bekannte Band Laibach, die mit ihren kontroversen Texten und dem Spiel mit nationalsozialistischen Darstellungsformen starkes Aufsehen erregte.

38 Vgl. o. A., Profil, Wien, 13. April 1987, 56.

39 „Das Retroprinzip der NSK zielt in diesem Projekt darauf, Ideologeme der Vergangenheit in der Projektion auf die Gegenwart zu wiederholen, damit diese nicht im Geheimen weiterwirken können, denn schon längst waren nationalistische Mythologien und Ideologien aus dem Schatten der titoistischen Einheit herausgetreten." in: Nebojša Milenković: Tito: Moć slike ili slika moći, http://blog.b92.net/blog/4383/Nebojsa-Milenkovic/?l=2 (30.4.2011).

40 Vgl. Liljana Stepančić: Die Plakat affaire. Novi Kolektivizem (NSK) und der Tag der Jugend, in: Inke Arns, Irwin Navigator: Retroprincip 1983–2003, Frankfurt a. M. 2003, 44–48.

tritt aus dem Schatten ans Tageslicht und deutet damit auch eine „Trendwende“ innerhalb der Politik an, wobei anhand des Kunstprojekts sichtbar wird, wie das lang propagierte Bild der Brüderlichkeit und Einheit langsam zu bröckeln droht. Katja Diefenbach zufolge kann die Kunstaktion der NSK verstanden werden als „(...) eine kleine Strategie der semiologischen Kriegsführung, mit der das dogmatische jugoslawische System provoziert und herausgefordert und all sein ästhetischer Konservativismus und beschränkter Antifaschismus sichtbar gemacht werden sollte.“[41]



Abb. 4: Auf der linken Seite das eingereichte Plakat von der Gruppe NSK und rechts die deutsche Originalvorlage, Politika 1987.

Der von der Künstlergruppe verursachte Skandal hatte das Ansehen der Veranstaltung schwer beschädigt und stellte daraufhin eine weitere Durchführung des „Tages der Jugend“ grundsätzlich in Frage. Zudem ergab schon eine im Jahr 1986 durchgeführte Befragung in Slowenien, dass ein Großteil der Befragten sich gegen die Fortführung des Staffellaufs aussprach.[42] Die letzte Feier des „Tages der Jugend“ als entscheidender Identifikationsfaktor für „Brüderlichkeit und Einheit“ fand 1988 statt und war als großes Ballettspektakel konzipiert worden. Daran beteiligt waren allerdings nur noch Jugendliche aus Kroatien, Bosnien-Herzegowina, Mazedonien und Serbien.[43] Mit diesem letzten, schon nicht mehr die Gesamtheit der förderalen jugoslawischen Staaten umfassenden Spektakel endet die Geschichte dieses Festtages als großangelegtes Ritual des Tito-Kultes.

41 Claudia Wahjudi: Zwölf Jahre musikalische Zitatenschlacht zwischen zwei konträren Systemen, in: Neues Deutschland, 13. 8. 1992.
42 Vgl. Politika vom 23. Dezember 1986, 8.
43 Vgl. o.A.: Borba, 25.Mai 1987, 1.

2.2 Heldendämmerung – Der (visuelle) Tod Titos

2. 2.1 Bilder der (Ohn)Macht

Die im Jahr 1990 durchgeführten ersten demokratischen Wahlen in Jugoslawien konnten vor allem national orientierte Parteien für sich entscheiden.[44] Der Wechsel der Regime vollzog sich zudem auf einer ideologischen Ebene. Der während der Herrschaft Titos propagierte Glaube an die „Brüderlichkeit und Einheit" wurde gegen einen Glauben an die jeweils eigene nationale Einheit (Nation) und deren Ethnie ausgetauscht. Mit der Desintegration der jugoslawischen Föderation ging auch die Tilgung der kommunistischen Symbole, der Rituale sowie der titoistischen Machtrepräsentationen einher. Dazu gehört im besonderen Maße der Sturz des Konterfeis Titos, das im öffentlichen Raum allgegenwärtig gewesen war. „There were numerous statues of Tito throughout Yugoslavia and every public building (such as schools) and offices displayed a portrait of Tito in a conspicous place on the wall. In additon, portraits of the leader were commonly found in private homes."[45]

Das Auslöschen dieser Erinnerung konnte nur durch die Auslöschung seiner visuellen Repräsentation geschehen. Die Idee der Brüderlichkeit und Einheit wurde von Tito und seinem imaginierten Bild durch unterschiedliche künstlerische Ausformulierungen verkörpert.[46] Das Auslöschen der multiethnischen Idee verlangt die Zerstörung des imaginierten aber auch der real existenten Bilder Titos im privaten wie im öffentlichen Raum.[47] Der Autor Saša Stanišić gibt in

---

44 Die neuen Führer Serbiens und Kroatiens übernahmen die diktatorischen Manieren Titos in Teilen. Milošević präsentierte sich noch 1987 als der Fortführer des titoistischen Erbes, etablierte ab 1988 jedoch einen eigenen Personenkult, der den Tito-Kult ersetzen sollte. Vgl. Holm Sundhaussen: Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten: Konstruktion, Dekonstruktion und Rekonstruktion von „Erinnerungen" und Mythen, in: Monika Flacke (Hrsg.): Mythen der Nationen: 1945 – Arena der Erinnerungen, Berlin 2004, 373–426, 391.

45 Tone Bringa: The Peaceful Death of Tito and the Violent End of Yugoslavia, in: John Borneman (Hrsg.): Death of the Father: An Anthropology of the End in Political Authority, Oxford 2004,148–201, 153.

46 Ebd. 148/149.

47 Nach Bringa waren sogar auch Titos Porträts in Privathäusern zu finden, was ihm zufolge nicht der Regel entsprach, wenn man dieses Phänomen mit anderen europäischen kommunistischen Staaten während der stalinistischen Periode vergleicht. In Bosnien hing das Porträt Titos noch in Büros und privaten Häusern bis in das Jahr 1990 und in einigen Fällen noch nach 1995. „The portrait had a prominent place either on the wall in the living room or else was hung on the wall in the foyer, which everyone passed through when entering the house." Tone Bringa: The Peaceful Death of Tito and the Violent End of Yugoslavia, 2004, 153.

seinem Roman „Wie der Soldat das Grammofon reparierte“ anhand der Erzählung eines kleinen Jungen wieder, wie die Desintegration Jugoslawiens und die Abnahme der Bilder Titos in einem direkten Zusammenhang stehen. Der noch zur Schule gehende Aleksandar wächst in der kleinen bosnischen Stadt Višegrad auf und beobachtet die sich in seinem Klassenzimmer abspielenden politischen Umbrüche:

> Seinen ersten Tod hatte Tito am 4. Mai 1980 um 15.05 Uhr. Da starb aber nur sein Körper [...]. Mit den Jahren machten immer mehr Leute was sie wollten und interessierten sich immer weniger für Titos Ideen, und wenn sich niemand für eine Idee interessiert, dann ist die Idee tot. So starb Tito das zweite Mal. Aber er lebte weiter in Gedichten und Zeitungsartikeln und Büchern. [...] Auch in den Fernsehsendungen lebte Tito sein drittes Leben. Die Partisanenfilme wurden so oft gezeigt, dass ich bei einigen mitsprechen konnte. Und geblieben waren auch Bilder über Bilder von Tito – in Büros, in Schaufenstern in Wohnzimmern neben den Familienporträts, in den Schulen. Tito auf einer Yacht, Tito hinter dem Rednerpult, Tito mit einem Mädchen, das ihm Blumen überreicht. [...] Als man dann die Bilder aus den Klassenräumen entfernte, starb Tito zum dritten Mal.[48]

Stanišić lässt seinen Protagonisten Aleksander den sich über rund zehn Jahre hinziehenden, in drei Phasen unterteilten Tod Titos beschreiben. Der Autor greift hier die visuelle Dimension auf und unterscheidet über die Geschichte des Protagonisten Aleksandar zwischen dem body natural und dem body politic. Demzufolge stirbt zuerst Titos natürlicher Körper (body natural), während sein politischer Körper (body politic) in unzähligen Bildern und Partisanenfilmen weiterlebt. Seinen endgültigen Tod erfährt Tito nach Aleksanders Beschreibungen erst, nachdem seine Bilder und hier im Speziellen sein fotografisches Portrait und damit auch sein politischer, mystischer Körper (body politic) von der Wand und aus dem Klassenzimmern entfernt wird. Der sich hier veräußernde ikonoklastische Akt weist Parallelen zu dem in der christlichen Tradition verankerten Bilderstreit auf. Die Auseinandersetzung, welche sich um die korrekte Handhabe bezüglich der Verehrung von Ikonen drehte, birgt ein jahrhundertelanges Konfliktpotenzial.[49] Der sich über ein Jahrhundert hinziehende Streit (720–843) wurde zwischen den Ikonodulen (Ikonenverehrer) und den Ikonoklasten (Ikonenzerstörer) ausgefochten.[50] Nach Bojana Pejić ging es den byzantinischen iko-

48 Saša Stanišić: Wie der Soldat das Grammophon repariert, 2008 München, 73–78.
49 Dabei wurde der in der christlichen Glaubenswelt korrekte Umgang in Hinblick auf die Verehrung von Ikonen, in der noch damaligen orthodox-katholischen Kirche und dem byzantinischen Kaiserhaus, in Byzanz ausgetragen.
50 Siehe auch: Bruno Latour: What is Iconoclash? Or is There a World Beyond the Image Wars?, in: Bruno Latour, Peter Weibel (Hrsg.): Iconoclash, Cambridge 2002, 14–38.

noklastischen Eiferern jedoch nicht primär darum, das Antlitz Christus zu entfernen, sondern vielmehr darum, ihr eigenes Gesicht an dessen Stelle zu setzen.[51]

> Therefore image-making and image breaking, wether promoted in secularized or in communist atheist circumstances share the same economy: they are all based on a belief in the power of images. Or rather: the power of certain images, those representing certain faces.[52]

Der sich hier kurz nach dem Zusammenbruch Jugoslawiens an öffentlichen Plätzen und Institutionen vollziehende politische Ikonoklasmus der Abbilder Titos symbolisierte den politischen Machtverlust, welche die Herrscherpersönlichkeit in den 1990ern ereilte und veranschaulichte damit den metaphorischen (Zer)Fall des sozialistischen Regimes.[53]

2.2.2 Tod der Bilder

Nicht nur die fotografischen Porträts Titos fielen dem Regimewechsel zum Opfer, auch alle anderen künstlerischen Produktionen, die das Konterfei Titos trugen, wurden aus öffentlichen Institutionen sowie vielen privaten Räumlichkeiten entfernt. Von besonderer symbolischer Bedeutung war die Entfernung Titos vom Hauptplatz der Stadt Titovo-Užice in Westserbien (Abb. 5). Elf Jahre nach dem



Abb. 5: Frano Kršinić, Titskulptur in Užice, 1961.

Tod Titos wurde die monumentale Statue Titos in Užice im Auftrag der serbischen Volksversammlung (Narodna Skupština) innerhalb von drei Tagen mithilfe von

---

51 Bojana Pejić: On Iconocity and Mourning. After Tito comes Tito, in: Gisela Ecker u.a. (Hrsg.), Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter, München 1999, 237–258, 243.
52 Ebd. 244.
53 Vgl. Dario Gamboni: Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert. Köln 1989, 54.

Seilen und einem Kran gestürzt.[54] Der Abriss des dortigen Tito-Denkmals im August 1991 schuf symbolischen Raum für national besetzte Denkmäler.

In Jugoslawien, besonders in den Gebieten, die vom Krieg erschüttert wurden, nahm die Zerstörung von Denkmälern im Vergleich zum ehemaligen Ostblock noch eine weitere Dimension an. In Serbien ging es bei dem Abbau der Denkmäler Titos nicht nur darum, das sozialistische Regime zu stürzen, sondern er richtete sich auch gegen die Person Tito selbst, oder besser gesagt gegen seine ethnische Abstammung: sein Vater Franjo war Kroate, seine Mutter Marija Slowenin.[55] In Kroatien hingegen wurde ihm seine politische Gesinnung zum Verhängnis.

Eine weitere Zerstörung eines Tito-Denkmals, die über den „normalen" Rahmen hinausging und nicht von staatlicher Hand organisiert wurde, fand im Geburtsort Titos (Kumrovec in Kroatien) statt. Hier haben anonyme Denkmalstürmer mehrfach versucht, die Tito-Skulptur von Antun Augustinčić zu sprengen. Der erste Versuch im Juli 2001 schlug fehl, beim zweiten im Dezember 2004 verlor die Figur bei der Detonation ihren Kopf und die Arme. Für den Bezirksvorsteher in Kumrovec entsprang diese Tat einer anti-kommunistischen Haltung: „Tito war ein Kämpfer gegen den Faschismus und höchstwahrscheinlich haben seine Feinde diesen Akt durchgeführt."[56]

Programmatisch ist in diesem Zusammenhang das Kunstprojekt des Kunsthistorikers Dragan Srdić zu verstehen, das sich mit den zerstörten Büsten und Skulpturen Titos beschäftigte. Für das Projekt sammelte er die einzelnen Versatzstücke der zerstörten Skulpturen und setzte diese wieder zu einem Ganzen zusammen. Dabei dokumentierten die einzelnen Stücke die Spuren der Gewalt, die nicht nur Ausdruck der Wut gegenüber der Person bzw. dem Regime sind, sondern zum Teil auch aus pragmatischen Gründen zustande gekommen sind, um beispielsweise die Figuren transportabel zu machen. Seine mit diesen Stücken der Skulptur Titos besetzte Ausstellung nennt Srdić schließlich „Die Anatomiestunde".[57] (Abb. 6) Damit wird das Sezieren und Zerstückeln der Figur Titos hervorgehoben, das nach dem Zusammenbruch Jugoslawiens statt gefunden hat und das nicht nur mit seiner Person, sondern symbolisch auch mit dem in mehrere Einzelteile zerfallenen Jugoslawien identische Momente aufweist. Viele Skulpturen Titos sind jedoch nach wie vor in Ex-Jugoslawien präsent ebenso wie zahlreiche Partisanen-

54 Nach der Demontage wurde die Figur in das Kriegsmuseum von Užice überführt.
55 Vgl. Ivan Ivanji: Denkmalstürmer auf dem Balkan In: Götz Aly (Hrsg.): Demontage, revolutionärer oder restaurativer Bildersturm?, Berlin 1992, 143–146, 143.
56 Marijan Lipovac, Zoran Gregurek: U eksploziji raznesen Titov spomenik u Kumrovcu, in: Vjesnik, Jg. 65, 28. Dezember 2004, 1.
57 Vgl. Akademie der Bildenden Künste (Hrsg.): Dossier Serbien, Einschätzung der Wirklichkeit der 90er Jahre, Belgrad 2001, 68.

denkmäler. Vornehmlich die größeren Städte ersetzten die Statuen durch neue Skulpturen und entfernten die Straßennamen und Plätze, welche nach Tito oder anderen HeldInnenfiguren aus dem PartisanInnenkampf benannt waren.[58]





Abb. 6: Dragan Srdić, Die Anatomiestunde, Belgrad 1999.

Der verdammte Tito

Im Zuge der Demontage führte dies letztlich dazu, dass nicht nur sein Konterfei aus dem öffentlichen Raum entfernt werden, sondern auch sein leiblicher Körper (body natural) aus dem Mausoleum (Haus der Blumen) auf einen anderen Friedhof verlegt oder gar aus dem Land geschaffen werden sollte. Diese Anfang der 1990er Jahre in den serbischen Medien diskutierte Idee beschäftigte sich mit der Frage nach dem geeigneten Begräbnisort Titos, der slowenisch/kroatischer Abstammung war. Der serbische Nationalist und Anführer paramilitärischer Formationen Vojislav Šešelj, der im Jahr 1996 als serbischer Vizeministerpräsident eingesetzt wurde, argumentierte, dass sein Leichnam ausgehoben und nach Kroatien gebracht werden sollte, da Tito, laut Šešelj, ein Anti-Serbe und Ustascha war. Doch die Kroaten lehnten dankend mit der Begründung ab, dass Tito pro-

58 Vgl. Dunja Rithman-Augustin: The Monument in the Main City Square. Constructing and Erasing Memory in Contemporary Croatia, in: Maria Todorova: Balkan Identities. Nation and Memory, London 2004, 180–196, Bojan Marjanović: Promjena Vlasti, Promjena Ulica. Diskrepancija siječanj, Svezak 8, Nr. 12, Zagreb 2007.

serbisch eingestellt gewesen und der kroatischen Sache nicht dienlich gewesen wäre.[59] Das sich in Serbien schon Mitte der 1980er Jahre verstärkt von Eliten geschaffene Negativbild der sozialistischen Vergangenheit prägte im Prozess der Neuorientierung einen nationalen Antikommunismus, in dem vergangene Mythen und Legenden für die Geschichtsschreibung neu belebt wurden.[60] Im Umkehrschluss wird jene Figur, die stellvertretend für die ideologische Haltung der Brüderlichkeit und Einheit der verschiedenen Völker steht, zu einer Persona non grata erklärt. „By the early 1990s Tito may have been demoted from the foremost, untouchable national idol to the status of heavily criticized and/or hated authoritarian – that is, from a good to a bad object."[61] Die sich nach dem Tode Titos langsam vollziehende Wende des jugoslawischen Einheitsgedankens hin zum Aufflammen eines Ethnonationalismus verhalf Milošević ebenso wie Tuđman Ende der 1980er Jahre zu ihrem politischen Aufstieg. Die von Tito vormals belegten und nun leer stehenden bzw. unaufgefüllten ideologischen und visuellen Flächen wurden mit neuen (Bild)Inhalten gefüllt. Damit blieb der Rahmen bestehen und nur die Inhalte wurden ausgetauscht.

Titos ästhetisches Imperium erweist sich als so wirkungsmächtig, dass die nachrückenden Persönlichkeiten, die einen Anspruch auf sein Erbe äußern, sich dem von ihm vorgegebenen Rahmen anpassen müssen. Hinzu kommt, dass beide nachfolgenden Führerpersönlichkeiten, Milošević wie Tuđman, Tito bewundert haben und sich nach ihrer Ausbildung in der kommunistischen Kaderschmiede einen Weg bis an die Spitze erkämpften. Während Milošević nie wirklich mit dem Kommunismus gebrochen hat, fiel Tuđman schon früh durch mehrjährige Haftstrafen aufgrund nationalistisch gefärbte Handlungen und Ideen auf. Im

---

59 Nicht nur sein Konterfei sondern auch der reale Körper (aus dem Grab) selbst sollte entfernt werden: siehe Tone Bringa: The Peaceful Death of Tito and the Violent End of Yugoslavia, 2004, 183.

60 Den Höhepunkt des Wiederauflebens der Mythen und Nationalismen stellte das sogenannte Memorandum der Serbischen Akademie der Künste und Wissenschaften von 1986 dar. In dem Memorandum entwickelte eine geistig elitäre Gruppierung Serbiens die Kernthesen des serbischen Nationalismus – indem es sich mit der „Lage Serbiens und des serbischen Volkes" befasste. In dem Dokument wurde die „wirtschaftliche Diskriminierung" sowie der „Genozid der Serben im Kosovo" als auch die „die Unterdrückung der Serben in Kroatien" behandelt. Siehe auch Memorandum grupa akademika Srpske akademije nauka i umetnosti o aktuelnim društvenim pitanjima u našoj zemlji, in: Naše teme 33 (1989), Nr. 1, 128 ff., siehe auch Sundhaussen Dekonstruktion und Neukonstrukton von „Erinnerungen" und Mythen, 387, siehe auch die umfangreiche Arbeit dazu von Jasna Dragović-Soso: Saviours of the Nation. Serbias Intellectual Opposition and the Revival of Nationalism, London 2002, 177–195.

61 Pavle Levi: Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema, Stanford 2007, 122.

Jahr 1967 wurde der ehemalige Offizier aus der Partei ausgeschlossen und 1972 aufgrund der Annahme der Spionage im Kontext des kroatischen Frühlings[62] zu zwei Jahren Haft verurteilt. Da er sich, in der bereits stark nationalistisch aufgeladenen Situation, auf den Ideologen Ante Starčević bezog, der die Ideolgie eines Großkroatiens (Ende des 19 Jhd.) vertrat und im „Unabhängigen Staat" (NDH) das Symbol einer Sehnsucht des kroatischen Volkes nach einem selbstständigen Staates sah[63], wurde er im Jahr 1981 erneut aufgrund seiner ungebrochenen nationalen Aktivitäten und oppositionelle Aktivitäten inhaftiert.

Im Vergleich zu der Selbstinszenierung Slobodan Miloševićs bediente sich Franjo Tuđman deutlich stärker des visuellen Vermächtnisses Titos und nahm im Laufe seiner Amtszeit immer mehr den Habitus seines einstigen Ziehvaters an. So wie Tito schmückte sich auch Tuđman mit der weißen Galauniform der Marine. Er verbrachte seine Ferien auf der Privatinsel Titos, Brijuni, und gestaltete, in Analogie zu seinem Vorbild Tito, sein Geburtshaus in Zagorje zu einer Gedenkstätte um. In beiden Geburtshäusern wird man gleich am Eingang von einer Bronzeskulptur der jeweiligen Führerpersönlichkeit empfangen.

Das Werbeplakat des Films Novo novo vrijeme (Who Wants To Be A President) von Rajko Grlić aus dem Jahr 2001, der die ersten Präsidentschaftswahlen nach Tuđmans Tod (Dezember 1999) begleitet und dokumentiert, stellt die Fortführung des Führerkults mit dessen schablonenhafte Figur im Mittelpunkt symbolisch heraus. (Abb. 7)

Zu sehen sind ein weißer, mit militärischen Abzeichen versehener Anzug und die dazugehörige Mütze. Der Körper und das Gesicht sind wegretuschiert, es bleibt nur noch die sich um den Körper schmiegende Kleidung. Anhand der Uniform wird nicht deutlich, welchen Platz der Nachfolger einnehmen wird, den von Tito oder den von Tuđman. Lediglich das sich auf der Mütze befindliche Schachbrett-Emblem verweist eindeutig auf die nationale Flagge Kroatiens und

---

62 Der „Kroatische Frühling" war eine politische Reformbewegung, die sich in Demonstrationen kroatischer Studenten im Jahr 1971 in Zagreb öffentlich entlud. Dabei stand das Streben nach Entscheidungsfreiräumen der kroatischen Teilrepublik im Mittelpunkt, welche eine Lockerung der Abhängigkeit von der übergeordneten Einheit der jugoslawischen Föderation einforderte. Tito wies unverzüglich eine Unterdrückung der Massenbewegung an. Vgl. auch Ludwig Steindorf: Der kroatische Frühling. Eine soziale Bewegung in einer sozialistischen Gesellschaft, in Jürgen Elvert (Hrsg.): Der Balkan. Eine europäische Krisenregion in Geschichte und Gegenwart (= HMRG-Beihefte. Bd. 16). Steiner, Stuttgart 1997, S. 197–210.

63 Vgl. Aleksander Pavković: The Fragmentation of Yugoslavia: Nationalism in a Multinational State, Basingstoke 1997; Mark Thompson: A Paper House: the Ending of Yugoslavia, London 1992; Carl Polonyi: Heil und Zerstörung. Nationale Mythen und Krieg am Beispiel Jugoslawiens, Berlin 2010, 124.

damit auf die Nachfolge Tuđmans. Nach Terzić wirkt die Hülle der Macht hierbei austauschbar. Sie ist zu einer Schablone geworden, welche demjenigen, der sich ihr anpasst, die gewünschte Legitimation und Macht des Staates zusichert.[64]

Slobodan Milošević änderte sein Äußeres nicht. Er trug im Vergleich zu Tito und später Tuđman vor allem graue Anzüge, wie auch schon als Parteivorsitzender des Bundes der Kommunisten, was ihm den Ruf des bürokratischen kommunistischen Parteibosses einbrachte. Auch sonst wies wenig seiner äußerlichen



Abb. 7: Rajko Grlić: Neue neue Zeit, Zagreb 1999.

Inszenierung auf Tito hin. Einzig, dass er von Cigarrillos zu den für Tito typischen Havanna Zigarren wechselte. Zugleich übernahm er die von Tito verwende Verabschiedungsfloskel: „Ich wünsche viel Erfolg in ihrer zukünftigen Arbeit". Der wohl größte symbolische Akt, den Milošević im Sinne der Aneignung von Insig-

64 Vgl. Zoran Terzić: Kunst des Nationalismus, Kultur – Konflikt – (jugoslawischer) Zerfall. Berlin 2007, 260.

nien der Macht Titos vollzog, war, dass er aus einem Mittelklasse-Bezirk Belgrads in das Haus Titos und damit in den feinen Vorort und Präsidentensitz Dedinje einzog.

Milošević selbst kam aus einem stark kommunistisch geprägten Elternhaus. Auch seine Frau, welche er schon in der Schule kennenlernte, entstammte einer prominenten Familie von Partisanen und kommunistischen Politikern. Milošević imitierte zwar nicht so sehr das Bild Titos, versuchte dafür jedoch, sein Erbe weiterzuführen, von dem er sich allerdings mit seinem stetig ansteigenden Ethno-Nationalismus immer mehr entfernte.

2.2.3 Srđan Dragojevićs Rane (1998) – Ablöse der Helden[65]

Der Film RANE (Wounds) von Srđan Dragojević aus dem Jahr 1998 widmet sich den Umbruchprozessen und dem Austausch der Symboliken innerhalb der serbischen Bevölkerung. Umbruchprozesse werden hier vornehmlich über die visuelle Ebene vermittelt. In einer Filmsequenz wird der Systemwechsel über den Austausch des Tito-Porträts durch des aktuellen Machthabers Milošević verdeutlicht. Dabei ist in einer Naheinstellung das schwarz-weiße Porträt Titos zu sehen. Er ist im Profil abgebildet und trägt einen schwarzen Anzug mit weißem Hemdkragen. Das eingerahmte Bild ist auf der Heizung des Wohnzimmers deponiert und dient als Unterlage für das frisch eingelegte Gemüse. (Abb. 8) Bezeichnend ist, dass das Bild nicht entsorgt wurde. Das Bild, welches wie das eingemachte Gemüse eine Modifikation erfuhr, hat seinen ursprünglichen Zustand verändert, jedoch nicht gänzlich verloren. Ähnlich wie das Gemüse, welches eingekocht wurde, um dann in Zeiten des Notstands geöffnet zu werden, verbleibt das Bild Titos als Reserve. Auch er könnte in Zeiten des Notstands wieder an Wertigkeit gewinnen. Die Profanisierung und in gewisser Hinsicht Umfunktionalisierung des Porträts Titos, welches davor einen ikonenhaften Status einnahm, symbolisiert hier zudem auch die paradigmatische Wende im Umgang mit der historischen Figur.

---

65 Rane ist der dritte Spielfilm des damals 36 Jahre alten Regisseurs Srđan Dragojević. Im Vergleich zu den Markstandards fällt der Film mit 800 000 US Dollar unter die „Low Budget“ Produktionen. Die serbische Regierung grenzte aufgrund der Kritik an dem Milošević-Regime die Distribution des Films ein. Werbemaßnahmen wurden verboten und eine vollständige PR- und Medien-Sperre verhängt. Trotz der Einschränkungen erlangte der Film große Aufmerksamkeit. Das Interesse an dem Film war nicht nur in Serbien, sondern auch in seinen Nachbarstaaten vorhanden. Vgl. Igor Krstić: Serbias Wound Culture, in: Edward Horton: The Celluloid Tinderbox. Yugoslav sreen reflections of a turbulent decade, Central Europe Review, UK 2000, 89–102, 89, in: http://www.kinoeye.org/03/10/celluloidtinderbox.pdf (3.4.2013)



Abb. 8: Titos Porträt unter Einmachgläsern, Srđan Dragojević, Rane, Serbien 1998.

Die nachfolgende Szene zeigt in der Totale das Wohnzimmer sowie die beiden Eltern des Protagonisten Pinki. Der Vater Pinkis, Stojan, ist im Begriff das Bild Milošević an die Wand zu nageln, wobei ihn die Mutter mit gebeugtem Rücken stützt. Sein neues Idol wird zwischen Familienfotos und einem in Holz gefassten Doppeladler mit serbischer Flagge positioniert. Nachdem er es aufgehängt hat, streichelt er zärtlich über die Wange des Porträts Miloševićs (Abb. 9 a, b, c). Nach Gamboni steht die Führerpersönlichkeit in enger Verbindung mit seinem Abbild, woraus aus der Verehrung seiner Person auch die Verehrung des Bildes resultiert. Folglich verliert mit dem Machtverlust auch das Abbild die Verehrungswürdigkeit.

> Die bei Bildzerstörungen wie Bildehrungen manifeste Gleichsetzung von Bild und Dargestelltem berührt ein bildtheoretisches Problem von höchster Brisanz: Der bildliche Stellvertreter steht in einem funktionalen Kontext, der weit über die zeichenhafte Abbildlichkeit hinausweist und das Bild als einen veritablen Ersatz für den Abwesenden begreift.[66]

Die schon bei Tito erkennbare Bildverehrung und damit auch spätere Gleichsetzung mit seinem Abbild, findet hier in neu-aufgelegter Form statt. Nicht nur das Abbild, sondern auch die Person Titos werden aus dem Wohnzimmer und damit aus dem Gedächtnis und der familiären Gemeinschaft verbannt. Die Idee der Brüderlichkeit und Einheit und damit auch das Wertesystem Titos sowie sein Abbild haben an Glaubwürdigkeit verloren und an ihre Stelle tritt eine neue Ikone: der neue Staatspräsident und der Glaube an die serbische Nation, versinnbildlicht durch den serbischen Doppeladler.

66 Dario Gamboni: Bildersturm, 2011, 159.







Abb. 9 a, b, c: Milošević anstelle von Tito, Srđan Dragojević, Rane, Serbien 1998.

Der Protagonist Pinki kommentiert die sich abspielenden Geschehnisse aus dem Off. Er weist darauf hin, dass außer ihm, der sich seine Idole vornehmlich innerhalb der kriminellen Szene Serbiens sucht, auch sein Vater nicht ohne Idole auskommt. „Mein Vater hat auch Idole. Zuerst schmachtete er für so einen Kroaten Tito. Dann hatte er so ne Sache für Milošević, so wie alle anderen in unserer Nachbarschaft."[67] Der Umbruch wird hier zu einem kollektiven Erlebnis und alle anderen, die diesen nicht teilen, sind Stojan zufolge Kommunisten, was die Negativkonnotation des ehemaligen Staatssystems deutlich macht. Pinki wiederum stellt durch seinen Kommentar aus dem Off recht eindeutig dar, dass der über die Jahrzehnte hinweg praktizierte Personenkult Titos auf die nächste Führerpersönlichkeit, Milošević, übertragen wird und damit vergangene Mechanismen neu aufgegriffen sowie die Instrumentalisierung von Bildern und visuellen künstlerischen Produktionen weitergeführt werden.

Idole: Alle fürs Klo?!

Idole nehmen in dem Film Rane eine entscheidende Rolle ein. Für den Vater Pinkis, einen ehemaligen Partisanenkämpfer, ist Milošević zum neuen staats-

67 Rane [The Wounds], R: Srđan Dragojević, FRYU 1998, DVD 103 min., TC: 00:09:37 – 00:09:57 „Ćale je prvo odkidao na nekog Hrvata Tita, pa posle se navuko na Slobo kao i svi u našim krajevima".

tragenden Idol geworden und steht symbolisch für die Gemeinschaft Serbiens. Pinki und Švaba, die beiden Protagonisten hingegen haben die serbischen Großstadtkriminellen zu ihren Idolen erklärt, von denen sie über die im Film gezeigte Fernsehsendung „Puls asfalta" erfahren. Eine weitere Ebene wird hier über die grundsätzliche Haltung des Autors gegenüber Idolen, Helden oder auch Politikern erschlossen, welche in der Szene kurz vor dem Austausch der Porträts von Tito und Milošević deutlich wird. Hier wird ein Klo in der Aufsicht gezeigt, in dessen Mitte der Schriftzug „Idole" zu sehen ist, der nach dem Abzug mit dem Klowasser in der Kanalisation verschwindet.

Der „subtile Kommentar" des Autors macht hier die Wertlosigkeit und die Austauschbarkeit von Idolen deutlich, welche alle früher oder später in der Kanalisation landen. Nachdem der Vater Stojan Milošević anstelle von Tito als neue staatliche Ikone anerkannt hat, entledigt er sich, enttäuscht über die Politik der serbischen Regierung, welche Isolation und Sanktionen nach sich zog, wiederum von dem Glauben an die serbische Nation. Vollkommen desillusioniert bietet er seinem Sohn an, sich seinen kriminellen Machenschaften anzuschließen. Der Sohn lehnt ab. Zurückgelassen ohne Perspektive und mit den aufgrund der Inflation in die Höhe getriebenen Rechnungen zieht er den Tod dem Leben vor und begeht Selbstmord. Auch in Pinkis und Švabas Welt verlieren die Idole immer mehr an Gültigkeit. Ihr Ziehvater und Held, der Kleingangster Kure, verliert sich im Sumpf der Drogen, wodurch er für Pinki und Švaba die Rolle des heldenhaften Vorbilds nicht mehr erfüllt. Nachdem auch sie es in die Fernsehsendung Puls Asfalta geschafft haben, erlöscht zudem die Aura ihrer medialen Vorbilder.

Tito spielt für Pinki und Švaba keine wesentliche Rolle mehr. Für sie sind die gegenwärtigen Prozesse innerhalb ihrer Gemeinschaft entscheidend. Ihre Helden befinden sich unter den Lebenden, vornehmlich unter den Gästen der Fernsehsendung Puls Asfalta, in der serbische Kriminelle über ihre Machenschaften im In- und Ausland berichten. Der Autor Dragojević bindet, fast beiläufig, immer wieder die Figur Titos und die Rezeption der Protagonisten mit ein. Nicht nur, dass sein Bildnis als Unterlage für Einweckgläser verwendet wird, sein Abbild findet sich auch auf einem Porzellanteller wieder, den Pinki und Švaba bei der Großmutter Švabas als Unterlage für den Kokainkonsum nutzen. (Abb. 10 a,b, c) Der Teller ist von einem goldenen Kranz umrahmt und in der Mitte ist ein Bildnis von Tito zu sehen. Diese sogenannten Wandteller oder auch Wandschalen, auf denen vor allem Porträtminiaturen von bekannten Persönlichkeiten festgehalten wurden und die vornehmlich an der Wand angebracht wurden, waren vor allem

in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beliebt.[68] Sie dienten zur Dekoration und Andacht. Auch von Tito wurden zahlreiche Abbildungen auf Porzellan abgedruckt. Das Kokain auf dem Teller und damit auf dem Bild Titos wirkt wie eine mahnende Verknüpfung, die den Zerfall wie den Verfall des Staates deutlich macht.

Partisanenmythos: Tausch der nationalen Symbole

Im jugoslawischen Film kann der PartisanInnenkampf als das sich immerwährend wiederholende Motiv der nationalen Filmproduktion verstanden werden. Der PartisanInnenkampf als ein Kampf aller ethnischen Gruppen wird hier als ein glorreicher pan-jugoslawischer Widerstand gegen die faschistischen Besatzungsmächte







Abb. 10 a, b, c: Der Porzellanteller mit der Titoabbildung dient als Kokainunterlage, Srđan Dragojević, Rane, Serbien 1998.

68 Interview Sylvia Braun wissenschaftliche Mitarbeiterin Historische Sammlungen an Staatliche-Porzellan Manufaktur Meissen GmbH am 5.7.2012 per Email sowie http://www.franzjosephmuseum.at/die-teller.html?page=2 (6.7.2013)

gezeigt. Völkermorde und Deportationen, die von allen ethnischen Gruppen praktiziert wurden, wurden in diesem Zusammenhang fortlaufend marginalisiert und tauchen während der Desintegration um so heftiger in den Medien als Propagandainstrument auf, um die jeweils eigene Seite über die schockierenden Bildern in den Krieg zu treiben.

Mit der Entwertung des Bildnisses Titos und der Idee des jugoslawischen Gemeinschaftsgedankens verblasst mit dem Partisanenmythos auch eines der wichtigsten Identifikationsmittel der jugoslawischen Nation. Pinki, dessen Name auf einen Partisanenhelden zurückgeht,[69] wird in einer eingeschobenen Szene in der Rolle des glorreichen Partisanenkämpfers „Pinki“ gezeigt. Mithilfe des Wechsels zu Schwarz-Weiß-Aufnahmen wird die Ästhetik der alten Partisanenfilme aufgegriffen, wobei Pinki und sein Vater Stojan die Hauptrollen übernehmen. Die in der Farbe Rot gesetzten Akzente heben den jugoslawischen Stern hervor und unterstreichen die ideologisch-kommunistische Verbundenheit. Pinki, aufgrund seiner Kleidung als Partisane kenntlich gemacht, tritt dem mit einem Maschinengewehr ausgestatteten deutschen Feind heldenhaft gegenüber, der während des Beschusses die Partisanen in ‚typischer‘ Partisanenfilmmanier als „Banditen“ beschimpft. Während Pinki versucht, eine Bombe zu werfen, wird er von dem Deutschen erschossen. Sein Vater Stojan[70], ebenfalls in Partisanenkluft, blickt stolz auf Pinki herab, der sterbend am Boden liegt. Der rote Partisanenstern auf der Mütze Stojans hebt sich von den Schwarz-Weiß-Bildern ab, im Hintergrund laufen zwei junge PartisannInnen feierlich mit einer wehenden roten Fahne vorbei. Der tot geglaubte Pinki öffnet die Augen mit den Worten „Du kannst mich mal Genosse Stojan“[71], wobei um seinen Hals und auf seinem Kopf die Fanartikel des Fußballvereins Roter Stern Belgrad als Mütze und Schall in roter Farbe erscheinen. Der Austausch der Symbole markiert den radikalen Bruch mit dem Partisanenmythos und damit auch dem Partisanenfilm. Anstelle der Partisanengemeinschaft und der Idee der Brüderlichkeit und Einheit tritt der Glaube an

69 Boško Palkovljević alias „Pinki“ war ein berühmter Partisanenkämpfer aus dem Zweiten Weltkrieg und wurde im ehemaligen Jugoslawien als Held gefeiert. Im Jahr 1942 am 10. Juni war Pinki im Dorf von Mala Remeta, als die Deutschen Truppen angriffen. Pinki beschießt die Deutschen, um sie aufzuhalten, damit die Anwohner in die Wälder fliehen können. Als er ebenfalls versucht zu fliehen, wird er erschossen.

70 Rane [The Wounds], R: Srđan Dragojević, FRYU 1998, DVD 103 min., TC: 00:12:13 – 00:12:21 „Kao klinac ćale se ložio na te partizane šatro revolucije, zakuni se, deca ratnici....“ (Als Jugendlicher hat sich mein Vater für die Partisanen begeistert, solche Sachen wie Revolution, Schwüre, Kriegskinder etc.).

71 Rane [The Wounds], R: Srđan Dragojević, FRYU 1998, DVD 103 min., TC: 00:12:57-00:13:01 „Da ga pljugaš druže Stojane“ (Das du ihn schluckst Kamerad Stojan)

eine nationale Ethnie und der damit verbundenen Nation. Die Reaktion des mit den Fußballfanartikeln bestückten Pinkis seinem Vater gegenüber, verdeutlicht dessen Wunsch, nicht mehr Teil des vormals zelebrierten (Partisanen)Spiels sein zu wollen und damit die Idee des Partisanenkampfes grundsätzlich abzulehnen.

Ivan Čolović vertritt in seinem Aufsatz „Fußball, Hooligans und Krieg" die These, dass die Geschichte des Zusammenbruchs Jugoslawiens und der aufkommende Nationalismus auch als eine Geschichte des Aufkommens von Gewalt und Ethnozentrismus im jugoslawischen Sport zu sehen ist. Dies gilt vor allem für die Hooligans, die insbesondere in der Zeit zwischen Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre aktiv waren.[72] Čolović zufolge trugen die Sport-Reporter in ihren Berichterstattungen zu dem Nationalismus bei, indem der Fußballclub Roter Stern Belgrad als einer der wichtigsten Symbole des Serbischseins (Serbdom) gepriesen wurde. Die Organisation, welche den Club unterstützt, ist eine Gruppe von Soldaten, welche, nach Čolović, Ambitionen hegte treue Fans sowie Hooligans über ihren Club zu motivieren, sich als Freiwillige dem Militär anzuschließen und in den Krieg zu ziehen.[73] In der Sportpresse, vor allem in der Zvezdina revija (Stern Revue), wurde im Verlauf der Jahre 1991 und 1992 die Idee ins Leben gerufen, dass der größte Wert des Klubs die serbische Identität sei und dass mit der Unterstützung des Roten Sterns gleichzeitig die Unterstützung der serbischen Identität und Serbiens mit inbegriffen wäre.

Hierbei wird von Čolović darauf hingewiesen, dass nicht nur die Symbole ausgetauscht, sondern auch mit einer neuen Bedeutung belegt werden. Der fünfzackige Stern als Symbol Jugoslawiens und der Gemeinschaft wird zum Symbol des Serbischseins umgedeutet.[74] Die Belgrader Organisation des Vereinigten Bundes der antifaschistischen Jugend (USAOS) und die Sportgemeinschaft Roter Stern (Sportsko drustvo Crvena zvezda) haben den Klub kurz nach dem Krieg ins Leben gerufen. Aus dieser Vereinigung gingen zahlreiche weitere Sportklubs hervor. Der größte war und ist jedoch nach wie vor der Fußballklub Roter Stern Belgrad.[75] Die Verbindung von Sport, Mobilisierung und Krieg ist kein zeitgenössisches Phänomen, sondern hatte auch schon in den 1920er Jahren Konjunktur. Besonders autoritäre Staaten nutzten und nutzen die physische Kultur als eine andere Art

72 Vgl. Ivan Čolović: Football, Hooligans and War, in: Nebojša Popov (Hrsg.): The Road to War in Serbia. Trauma and Catharsis, Budapest 2000, 373–396, 380.
73 Ebd., 373.
74 Vgl. Ivan Čolović: Football, Hooligans and War, 2000, 380.
75 Der Club Roter Stern Belgrad wurde am 4. März 1945 im Belgrader Bezirk Savski Venac gegründet und ist auf Initiative von Jugendlichen des vereinigten Bundes der antifaschistischen Jugend Serbiens entstanden.



Abb. 11 a, b, c, d, e, f: Pinki als Partisane, Srđan Dragojević, Rane, Serbien 1998.

des Militärtrainings. Sport nahm und nimmt nach wie vor einen wichtigen Stellenwert in der Mobilisierung und Vorbereitung auf einen möglichen Krieg ein, so auch in Jugoslawien. Im Rahmen des Gründungstreffens des Klubs Roter Stern Belgrad am 4. März 1945 hat Zora Žujović in ihrem Vortrag die zwei wesentlichen Funktionen des Sports innerhalb des neuen kommunistischen Staates definiert: „First, to strengthen the body for the forthcoming reconstruction of the country and secondly accessible to all, it should gather and unite all our young people, regardless of their age or position. It's greatest and most sacred duty is to provide wholehearted and fraternal help to the front."[76]

76 Zitiert nach Ivan Čolović: Football, Hooligans and War, 2000, 373.

2.3 Tito – der chronisch Untote

Das Ende der Herrschaft Titos und die nachfolgende Demontage seiner Abbilder veränderte die über Jahrzehnte hinweg betriebene bildhafte Verehrung und Rezeption des sich an der Macht befindlichen Herrschers gänzlich. In den ersten Jahren nach dem Zerfall der SFRJ herrschte die allgemeine Tendenz, keine positiven Worte über den Sozialismus und die Person Tito zu verlieren. Nach Kuljić sei die serbische Geschichtsschreibung „fast über Nacht von der Glorifizierung Titos zu seiner Dämonisierung übergegangen [...].“[77] Titos Jugoslawien wandelte sich damit auch in der Vorstellung eines Großteils der Bevölkerung von einem Vielvölkerstaat zu einem totalitären „Völkergefängnis“.[78]

Die von der Politik vorangetriebenen Bestrebungen, die jugoslawische Idee der „Brüderlichkeit und Einheit“ zu stürzen, inkludiert auch den Bruch mit der visuellen und in den Erinnerungen verhafteten Figur Titos. Nur so konnte Platz für die neuen, ethno-nationalen Mythen und zu verehrenden Bildnisse geschaffen werden. Der Anfang der 1990er Jahre vollzogenen Demontage gelang es jedoch nicht zur Gänze, die positiven Erinnerungen an Tito zu tilgen. Trotz „Zwangsamnesie und erzwungenem Gedächtnis“, wie Kuljić anführt, wurde innerhalb der Bevölkerung eine gewisse Loyalität der Titofigur gegenüber bewahrt.

2.3.1 Želimir Žilniks Tito po drugi put među Srbima (1994) – Die Auferstehung[79]

Der von Želimir Žilnik während der Amtszeit Slobodan Miloševićs fertiggestellte, teils dokumentarische, teils fiktive Film TITO PO DRUGI PUT MEĐU SRBIMA (Tito among the Serbs for the second time) zeigt die in den frühen 1990ern stark diskursive Haltung gegenüber der Regierungsperiode Titos. Der Film wurde in Zusammenarbeit mit der unabhängigen Radiostation B92 realisiert, die sich ein-

---

77 Todor Kuljić: Umkämpfte Vergangenheiten. Die Kultur der Erinnerung im postjugoslawischen Raum, Berlin 2010, 129.

78 Vgl. Anna Katharina Lauber, Mirela Delic: Tito. Eine Ikone der Vergangenheit überlebt bis in die Gegenwart – Erinnerungen an den jugoslawischen Sozialismus, http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/PKGG/Geschichte/geschichte-suedost-osteuropa/studium/exkursionen/vojvodina/essays-tito-ikone-der-vergangenheit.html (4.3.2012)

79 Der gesamte Abschnitt findet sich mit anderem Schwerpunkt und Fragestellung in der Publikation: Klaudija Sabo: Dokumentarische Formen (schau-)spielerischer Realitätsaneignung in Želimir Žilniks: Tito among the Serbs for the second time (1994), in: Aylin Basaran, Julia B. Köhne, Klaudija Sabo: Zooming in and Out. Produktionen des Politischen im neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm, Wien 2013, 245–267.

deutig gegen die Militarisierung der Gesellschaft in Serbien stellte und als mediales Sprachrohr aktiv bei den Studentenprotesten gegen das Miloševic-Regime mitwirkte. Žilnik lässt Tito durch den mit Marschalluniform und Brille bekleideten Belgrader Schauspieler Dragoljub Ljubičić im Jahr 1994 wieder auferstehen.

> When Miša and I went to talk to actors that used to play the role of Tito, they said they had to because the police asked them to do it. They were scared in this new environment. They said there was no way they would go out in the streets dressed as Tito. Then we heard about a guy on student radio who impersonated Tito. I listened to him and heard that he was excellent. We asked him if he would play the role of Tito. He agreed and we took him out on the streets in a costume that we got from Avala Film [studio], with fears that he could be beaten.[80]

Die Figur Tito, auch wenn sie nur gespielt ist, bringt die Passanten dazu, sich mit der jüngsten Vergangenheit auseinanderzusetzen und spiegelt damit sehr gut die in der Mitte der 1990er Jahre vorherrschende Diskrepanz der öffentlichen Wahrnehmung zwischen der Person Tito und dem mit ihr verbundenen sozialistischen Gesellschaftssystems wider.

Versuchslabor der Geschichte

Das Filmœuvre Želimir Žilniks, der mittlerweile zu einem der wichtigsten Filmemacher im ex-jugoslawischen Raum gezählt werden kann, setzt sich vorwiegend aus gesellschaftspolitischen Themen zusammen.[81] Žilnik konfrontiert mit seinem Film Tito po drugi put među Srbima aus dem Jahr 1994 zum einen „sein Publikum“ auf der Leinwand und zum anderen Belgrader PassantInnen während des Filmdrehs mit dem sozialistischen Jugoslawien, welches zu dem Zeitpunkt innerhalb der ex-jugoslawischen Gemeinschaft als umstrittene Periode aufgefasst wird. Dabei stellt sich die Frage, welche dokumentarischen Strategien von Žilnik verfolgt werden, um sich den in dem Land ereignenden diffusen Transformationsprozesse anzunähern und welche Rolle dabei die Figur Titos einnimmt.

Die hier von Žilnik umgesetzte eklektische Anwendung dokumentarischer Formen zeigt den Versuch der Sichtbarmachung einer momentanen, unaus-

---

80 Greg DeCuir Jr.: Old School Capitalism: An Interview with Žilnik, Želimir. Cineaste. Americans Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema. http://www.cineaste.com/articles/emold-school-capitalismem-an-interview-with-zelimir-zilnik-web-exclusive (05.10.2012).

81 Mitte der 1960er Jahre begann Žilniks seine ersten Filme zu drehen – der im Jahr 1969 produzierte Film „Rani Radovi“ (Early Works) gewann in Berlin den goldenen Bären. Aus der über 50jährigen Schaffensphase ist mittlerweile eine beachtliche Anzahl an Dokumentar- sowie auch Spielfilmen hervorgegangen.

gesprochenen gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Veränderung. Gängige form-ästhetische Herangehensweisen werden aufgebrochen und eine Vielfalt an Blickpunkten geschaffen. Entgegen der Absicht John Griersons, der im Dokumentarfilm unter anderem ein die Gesellschaft aufklärendes und erziehendes Mittel erblickte, wird bei TITO PO DRUGI PUT MEĐU SRBIMA mehr der Versuch einer thematischen Aneignung innerhalb der Prozesshaftigkeit des Filmdrehs unternommen. Berücksichtigt werden sollte bei der Rezeption des Films, dass Tito als Staatspräsident nicht nur über 50 Jahre lang ein Land regierte, sondern auch in „direkter“ Verbindung zum Land Jugoslawien stand.

Žilniks performative Inszenierung regt die mit dem Tito-Double konfrontierte Bevölkerung nicht nur dazu an, zu dem ehemaligen Staatspräsidenten selbst, sondern zu dem gesamten Staatsgebilde Jugoslawiens Stellung zu beziehen. Dabei verweist er nicht nur auf die Suggestion dokumentarischer Realitäten, welche mittels der ironischen Geste der Tito-Figur ad absurdum geführt werden, sondern auch auf das unhinterfragbare Abziehbild Titos, das anhand der Reaktionen der PassantInnen nach wie vor von einer „Aura“ bzw. „Hülle der Macht“ umgeben ist. Umso weniger verblüfft, dass die serbische Bevölkerung[82] bzw. die beobachtenden PassantInnen in Belgrad auf beinahe selbstverständliche Weise auf das ihnen präsentierte (Schau)Spiel eingehen und eine sofortige Übersetzung ins „Reale“ (nach)vollziehen. Der vermeintliche Tito wird als der „tatsächliche Tito“ angenommen. PassantInnen fühlen sich dazu ermutigt, ihre gegenwärtigen Befindlichkeiten sowie persönlichen Erinnerungen an die sozialistische Zeit der ihnen vorgesetzten Tito-Hülle anzuvertrauen. Die über Jahrzehnte hinweg in den Medien agierende und von der serbischen Bevölkerung in eine „Hülle der Macht“ drapierte Figur war schon zu Lebzeiten eine Person, die in gewisser Weise abseits des „Realen“ existierte und für die jugoslawische Gemeinschaft immer mehr an Symbolcharakter gewann. Ähnlich der Herangehensweise des Cinema Vérite findet hier zwischen dem Filmschaffenden und „seinen“ ProtagonistInnen ein aktiver Austausch statt. Die Tito-Figur übernimmt den aktiven Part des Interviewers, der die PassantInnen zum Sprechen verleitet. Im Gegensatz zum Cinema Vérite geht es jedoch nicht darum, den Akt des Filmemachens transparent zu machen, das filmische „Gegenüber“ in den Filmprozess zu involvieren und damit eine filmische Selbstreflexivität zu evozieren. Vielmehr handelt es sich hierbei um ein freiwilliges Mitspielen bzw. ein Zusammenspielen, in dem die Rollenbilder von vornherein offen gelassen werden und damit auch den PassantInnen

82 Im Jahr 1992 bildeten Serbien und Montenegro zunächst die Bundesrepublik Jugoslawien. Diese wurde am 4. Februar 2003 aufgelöst und durch Serbien und Montenegro ersetzt – bis sich Montenegro im Juni 2006 zu einem unabhängigen Staat erklärt.

die Wahl gegeben wird, sich gegebenenfalls einer fiktiven Rolle zu bemächtigen. Doch inwiefern schafft es der Film in seiner Interaktion mit den PassantInnen, die Grenzen des Zeigbaren zu überschreiten, sich zu emanzipieren und ein politisches Bewusstsein beziehungsweise einen reflektierten Umgang mit Vergangenem bei PassantInnen sowie ZuschauerInnen zu generieren?

Wolf Lepenies stellte bereits im Jahr 1970 die Problematik der Inszenierung vom Film heraus. „Der Film mag Revolution zeigen – durchs Zeigen kann er keine Revolution stimulieren, auch kein revolutionäres Bewusstsein und erst recht keine revolutionäre Gewalt."[83] Doch Žilnik zeigt nicht nur, sondern lässt teilhaben – und mehr noch: Er schafft Identifikationsflächen und damit eine kollektive Annäherung an die Thematik. Film wird so nicht zu einem Produkt, einem medial aufbereiteten Konsumerzeugnis, sondern zu einem Raum der Begegnung – von Kamera, Filmschaffenden und ProtagonistInnen. Zudem geht es Žilnik weniger um das Anfachen eines revolutionären Erhebens der Masse, sondern vielmehr um einen kritischen Umgang mit offizieller Historiographie, den Versuch einer Konfrontation und zeitgleich die Aufarbeitung sozialistischer Vergangenheit, die zum Zeitpunkt des Drehs eher von Schweigen denn von einer regen Auseinandersetzung geprägt war. „The past disappears, is never rationally appraised. It becomes a big black hole, a taboo, a gap in our identity", so Žilnik.[84] Die Figur Tito, egal ob gespielt oder real, bringt die PassantInnen dazu, sich mit der jüngsten Vergangenheit auseinanderzusetzen und spiegelt damit die in der Mitte der 1990er Jahre vorherrschende Diskrepanz der öffentlichen Wahrnehmung der Person Tito und dem mit ihm verbundenen sozialistischen Gesellschaftssystems wider. Die ambivalente Haltung gegenüber der Figur Tito, die sowohl als „Friedensstifter" als auch als „Kriegsentfacher" wahrgenommen wird, wird mittels dreier dokumentarischer Formen verhandelt. Die verschiedenen Spielarten von Realitätsaneignung werden zum einen auf einer hier bildhaften (Meta-)Ebene über das mosaikhafte Einspielen von Archivbildern, zum andern über die Interaktion mit den PassantInnen und den fiktionalen Reenactment ähnlichen Einschüben sichtbar.

1. Form: die Fiktion des Realen

Obwohl in der Tradition des Reenactments stehend, geht es bei den Aufnahmen Titos weniger um eine (Neu)Inszenierung geschichtlicher und damit vergange-

83 Wolf Lepeniess: Der Italo-Western – Ästhetik und Gewalt, in: Karsten Witte (Hrsg.): Theorie des Kinos, Frankfurt a. M. 1972, 15–38, 38.

84 Roger Cohen: Tito lives again but like ex-nation is bewildered, New York Times, 30. Mai 1994, 3.

ner Ereignisse, denn um das Ersinnen einer in der Zukunft liegenden Handlung und die daran anknüpfende Frage: Was wäre, wenn Tito wieder von den Toten auferstehen würde? Das sogenannte Haus der Blumen, welches Teil der Präsidentenresidenz war und heute als Tito-Mausoleum genutzt wird, bildet den visuellen Prolog des Films. Der am Anfang in den Fokus genommene Grabstein Titos und die salutierende Ehrenwache lassen symbolisch auf die „Wiedergeburt“ Titos schließen. Darauf folgen Luftaufnahmen, die sich über Eis bedeckte Berge, karge und karstige Landschaften, grün bewachsene Hügel und die Skyline Belgrads ziehen. Hiermit wird deutlich gemacht, dass das von Tito regierte Land nicht nur Natur, sondern auch eine künstlich von ihm kreierte Großstadt umfasst. Der Eindruck einer beinahe göttlichen Allmacht wird über eine totale Aufsicht hergestellt. Archivmaterialien, die zeigen, wie Tito aus dem Flugzeug steigt, werden mit historischen Flugfahrtaufnahmen in Verbindung gebracht. Ein Gegenschnitt stellt die Verknüpfung zu dem Schauspieler in Marschall-Uniform her, der die Treppen des heutigen Museums der Geschichte Jugoslawiens, das auf demselben Areal wie das Haus der Blumen steht, zu seinem schon auf ihn wartenden Chauffeur herabsteigt. Im Auto, das in Richtung der Belgrader Innenstadt fährt, erkundigt sich „Tito“ dann bei seinem Chauffeur, was sich während seiner Abwesenheit in seinem „schönen Land“ alles ereignet hat. Über den Chauffeur muss er jedoch erfahren, dass jenes Land, welches er verlassen hat, nicht mehr existent ist. „Dort oben sagen sie, dass ich die Schuld daran trage für das, was sich nach meiner Zeit ereignet hat“, merkt das Tito-Double an. Woraufhin der Chauffeur antwortet: „Die einen schimpfen auf dich, die anderen beschuldigen dich und andere wiederum verehren dich.“[85] (Abb. 12) Damit macht er auf die ambivalente Haltung gegenüber der Tito-Figur in der serbischen Bevölkerung aufmerksam und verweist zugleich auf das sich durch den Film ziehende thematische „Motiv“. Inhaltlich wie auch filmästhetisch kommt Žilnik immer wieder auf die konträren Positionen gegenüber der Person Tito zurück. „I didn‘t have any complexes about entering that debate because I lived to see the bright side and the dark side of Titoism.“[86] Über die gespielten Szenen und die eingeschobenen Archivbilder wird die Komplexität der Wahrnehmung gegenüber Tito und damit gleichzeitig auch der sozialistischen jugoslawischen Geschichte (1943/45 bis 1991/92) deutlich. Hierbei werden beide Stimmen berücksichtigt: diejenigen, die ihn als Kriegstreiber wahrnehmen, und diejenigen, die ihn als Friedensstifter deklarieren.

85 Tito po drugi put među Srbima [Tito among the Serbs for the second time], R: Želimir Žilnik, FRYU 1993, 45 min., TC: 00:01:50-00:02:00 „Neki pljuju na tebe, neki te kude, neki te hvale“
86 Greg DeCuir Jr.: Old School Capitalism, (05.10.2012)



Abb. 12: Schauspieler Dragoljub Ljubičić als Tito, Želimir Žilnik, Tito po drugi put među Srbima, Belgrad 1993.

2. Form: Die Stimme des Volkes

Die während des Filmdrehs stattfindenden politischen sowie gesellschaftlichen Umbrüche führen Žilnik zufolge zu einer Neubewertung sowie auch verzerrten Darstellung des sozialistischen Systems. Die Figur Tito wird nach Žilniks Auffassung so zur Antithese einer zu diesem Zeitpunkt bestehenden politischen Leitlinie:

> The system of values was altered. Tolerance was exchanged for hatred and used as a tool for waging war. History was being rewritten in many ways. Some of the antifascist engagements were swept out of the collective memory. It was officially proclaimed that Titoism should be forgotten. At that moment his name was taboo.[87]

Aus diesen Maßnahmen heraus wird schnell ersichtlich, dass der von den nachrückenden Machthabern angestrebte Platz Titos nur eingenommen werden kann, wenn die letzten Überbleibsel von dessen Regierungsperiode entfernt werden würden, was eine Demontage der Figur und deren Staatsideologie zur Folge hatte. Anhand der Aussagen der PassantInnen werden jedoch nicht nur einseitig geprägte, sondern kontroverse Positionen gegenüber dem ehemaligen Staatspräsidenten Tito geäußert und von Žilnik in Szene gesetzt. Diese reichen von der Kultfigur und dem Kriegsauslöser über die Symbolfigur für Brüderlichkeit und Einheit, dem Unterdrücker ethnischer Animositäten bis hin zum Zerstörer der Nationen. Ähnlich der Oral History-Methode werden hier PassantInnen durch das Tito-Double dazu angeregt, sich assoziativ und frei zu ihrer Lebenswelt zu äußern. Ein Passant betont, dass er Tito, der Kroate war, trotz der ethnischen

87 Ebd.

Unterschiede – er selbst sei Serbe – den höchsten Respekt zolle. Ein anderer Passant wirft dem Tito-Double vor, dass Tito ein „Bandit“ gewesen sei und zum Nachteil der serbischen Bevölkerung gewirkt habe. Er habe für alle anderen gearbeitet, nur nicht für die serbische Bevölkerung. Er beschuldigt ihn, er sei gegen seine eigene Bevölkerung gewesen. Mit den Worten: „Du hast all das Böse nach Jugoslawien gebracht“ – wendet er sich von der Kamera ab. Dem nächsten Passanten erscheint ein Tito, den er als „kleinen Banditen“ bezeichnet, weniger schlimm als die „55 Banditen“, die momentan an der Regierung seien. Eine Passantin erzählt „Tito“, dass sie, nachdem er gestorben sei, geweint habe und sie es jetzt bereue, dies getan zu haben. Allerdings würde sie, jetzt wo er nicht mehr da sei, für ihn stimmen – jedoch nur unter einem Pseudonym.[88]

Die Beiträge der PassantInnen machen die ideologische Verwirrung deutlich, in der sich die Belgrader Bevölkerung auch heute noch befindet. Einem Katalysator vergleichbar setzt Tito in den PassantInnen das dringende Bedürfnis frei, sich zu den Mitte der 1990er Jahre überschlagenden ökonomischen, politischen aber auch den damit in Verbindung stehenden persönlichen Ereignissen zu äußern. Die gegenwärtigen Prozesse nehmen in den Gesprächen den größten Raum ein, stehen jedoch immer in Bezug zum Vergangenen – als würde das Tito-Double die kontinuierliche Gegenüberstellung und ein Abwägen von einem Früher und einem Jetzt erzwingen. Nach Pavle Levi „it is the accidental street audiences who themselves make it possible for the perfomer to successfully pass for Josip Broz“.[89] Wobei die Illusion der Gegenwart Titos nicht nur über die gesprochenen Inhalte, sondern vor allem über die kollektive Kenntnis seines Abbilds möglich gemacht wird. Žilnik beschreibt, wie selbst staatliche Ordnungshüter, die die Filmcrew während der Dreharbeiten verhaften und erst auf Anweisung „Titos“ wieder frei lassen, unter dem Bann seiner über äußere Merkmale verursachten „auratischen“ Wirkungsmacht stehen.

> After fifteen minutes the actor in Tito uniform stepped into the police station and in a very serious voice said, ‚I did not finish my interview! Where are you keeping my crew?‘ The two officers ran to our cell shouting, ‚Tito is nervous! He wants to finish the interview! Go!‘ We

88 Tito po drugi put medu Srbima [Tito among the Serbs for the second time], R: Želimir Žilnik, FRYU 1993, 45 min., TC 00:06:50-00:08:15 min „Pa ovo ste sve krivi šta živimo ovako – vi ste to napravili, to je vaš pečat zato što ste bili bandit, zato što ste radili za drugoga ali ne za ovaj narod…vi ste inicijator za sve zlo u Jugoslaviji…“. „Prije je bio jedan Tito, sad ih ima 55 – dobar je bio jedan mali lopov… ali dobar – sada ih ima mnogo“. „Pa ja sam plakala za vama i sad se kajem gorko …žao mi je da sam plakala …a sada ovako kad ste vi uskrsli, voljela bih da sam glasala za vas ali pod drugim pseudonimom“.

89 Pavle Levi: Disintegration in Frames, 2007, 122.

> said ‚Well, give us our camera.' They saluted and said: ‚Marshal Tito, we just wanted to take them away because we thought they were provoking you.' So we left![90]

Dem kroatischen Historiker Tvrtko Jakovina zufolge umgibt die Tito-Figur eine nach wie vor machtbesetzte „Hülle", die durch die jugoslawische Bevölkerung während des jugoslawischen Staatssystems eine symbolische Aufwertung erfuhr.[91] Diese „Hülle" überträgt sich auf sein Abbild, das in Tito po drugi put među Srbima mithilfe seiner unverwechselbaren Uniform hergestellt wird und damit vor allem auf seine visuelle Wirkungsmacht verweist.

3. Form: Geschichte in Bildern

Die dritte filmische Form, die Žilnik mit den Reenactment ähnlichen Szenen und Straßeninterviews zu verknüpfen versucht, lässt sich als ein subtextueller Einsatz von Archivmaterial beschreiben. Die hiermit kreierte zeitliche und thematische Rahmung, beginnend mit frühen Aufnahmen Titos, ist chronologisch aufgebaut und endet mit dem Zusammenbruch Jugoslawiens und den nachfolgenden kriegerischen Auseinandersetzungen. Diese sich immer wieder in die Szenerie einbettende übergeordnete Struktur hat eine kommentierende Funktion und zeichnet nicht nur den geschichtlichen Verlauf der ‚glorreichen' Periode Titos bis hin zum Zusammenbruch der Nation sowie dem Ausbruch des Krieges nach, sondern wirft – wiederum auf Grundlage einer montagebasierten Strategie – verschiedenste Fragen an die Titofigur auf. Dabei zeichnen sich innerhalb der Archivbildauswahl drei thematische Schwerpunkte ab, die im Folgenden kurz skizziert werden sollen.

Karneval in Jugoslawien: Im ersten Drittel des Films dominieren die Archivbilder Titos, in denen er von einer jugoslawischen als auch internationalen Bevölkerung umjubelt und damit als großer Staatsmann gezeigt wird. Diese in Sepia und Schwarz-Weiß gehaltenen Aufnahmen werden von einer mit Hawaii-Klängen durchsetzten Musik begleitet. Der im Jahr 1991 von Goran Marković gedrehte Film Tito and I bettet in ähnlicher Weise Archivbilder mit entsprechender Tonspur in die fiktive Handlung ein. In Tito and I wird aus der Perspektive eines Jungen auf parodistische Weise der in den 1950er Jahren zelebrierte Personenkult um Tito verdeutlicht. Dem serbischen Filmwissenschaftlerin Nevena Daković zufolge lässt die von lateinamerikanischen Klängen durchsetzte Musik die Gestalt Titos

90 Greg DeCuir Jr.: Old School Capitalism, (05.10.2012)
91 Vgl. Tvrtko Jakovina: Tito 120 godina 120 fotografije. Sonderbeilage im Globus am 26. Juni 2012.

und damit auch den jugoslawischen Sozialismus in Bachtins Manier karnevalesk erscheinen.[92] „Der Karneval befreite von der Macht der offiziellen Weltanschauung, erlaubte die Welt auf seine Art zu sehen: ohne Angst und Andacht, sehr kritisch, aber positiv und ohne Nihilismus [...]“, so Michail M. Bachtin.[93] Das Karnevaleske schaffe damit die Möglichkeit, die bestehende Ordnung zu unterlaufen, das Ernsthafte ins Komische umzukehren und Hierarchien aufzubrechen. Die vormals als staatstragende sowie ehrfurchtsvoll wahrgenommene Person Tito wird so zu einer wohlwollenden Vaterfigur, die ein gemeinsames Lachen duldet. Die Musik suggeriert in diesem Zusammenhang eine während des sozialistischen Systems von der Bevölkerung praktizierte ‚Leichtlebigkeit', welche sich mit den Mitte der 1990er Jahre ausbreitenden nostalgischen Gefühlen decken würde, in der die Periode von Titos Herrschaft als eine von ökonomischem Wohlstand, politischem Ansehen und von Frieden beseelte Zeit aufgefasst wurde.

Die Brücke in Mostar

Nach der ersten Hälfte des Films TITO PO DRUGI PUT MEĐU SRBIMA wird anhand von Archivaufnahmen das Bombardement der Brücke im November 1993 in Mostar gezeigt. Die im Jahr 1566 konstruierte, fast 450 Jahre alte Brücke wurde vor dem Krieg vor allem als ein kulturelles Wahrzeichen der Stadt und Bosnien-Herzegowinas wahrgenommen. Nach dem Krieg veränderte sich jedoch die Bedeutungszuschreibung und die Brücke wurde zu einem Wahrzeichen der Teilung sowie der Vertreibung bzw. Umsiedlung und Separation der verschiedenen kulturellen und ethnischen Gruppen, was eine grundlegende strukturelle Veränderung der Stadt zur Folge hatte. Retrospektiv wird die Brücke von Mostar als ein die Ethnien zusammenführendes und offenes Terrain re-interpretiert, in dem eine Vielzahl kultureller und religiöser Gruppen auf friedliche Weise co-existierte. Žilnik markiert mit dem Einschub der Aufnahmen der Zerstörung der Brücke den Zusammenbruch Jugoslawiens sowie jener multi-ethnischen Gemeinschaft.

Kriegsausbruch: Die im letzten Drittel verwendeten Archivaufnahmen setzen vor allem die kriegerischen Auseinandersetzungen fragmentarisch ein und stellen mithilfe von Montage eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart her. Der politische sowie gesellschaftliche Umbruch und damit das Ende einer Ära werden in den Archivaufnahmen besonders über das fortschrei-

---

92 Nevena Daković: Out of the Past. Memories and Nostalgia in (Post-) Yugoslav Cinema, in: Oksana Sarkisova, Péter Apor, (Hrsg.): Past for the Eyes, East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989. Michigan: CEU Press 2008,117–141, 121.

93 Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegekultur, Frankfurt a. M. 1995, 316.

tende Abnehmen jugoslawischer Fahnen verdeutlicht – begleitet von der aus dem Off eingespielten jugoslawischen Nationalhymne. Darauf folgende Aufnahmen zeigen Soldaten, eine unter dem Krieg leidende Zivilbevölkerung sowie das nationale Empfinden von Euphorie und Aufbruchsstimmung. Beides wird durch jubelnde Menschenmassen mit hin und her schwenkenden serbischen und kroatischen Fahnen visualisiert. Durch das filmische Mittel der Überblendung wird eine Verbindung zwischen den zwei Einstellungen, dem Tito-Double sowie den Archivaufnahmen und den sich darin abspielenden Kriegsgeschehnissen hergestellt. (Abb. 13 a, b) Indem auf der hier geschaffenen Diskursebene die Bilder ineinander übergehen, wird nicht nur ein ästhetischer, sondern vor allem auch ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen den Szenerien geschaffen. Über diese Verbindung wird hier schließlich Titos Teilhabe sowie Verantwortung für die konsequente Unterdrückung nationaler Regungen innerhalb der sozialistischen Periode problematisiert.

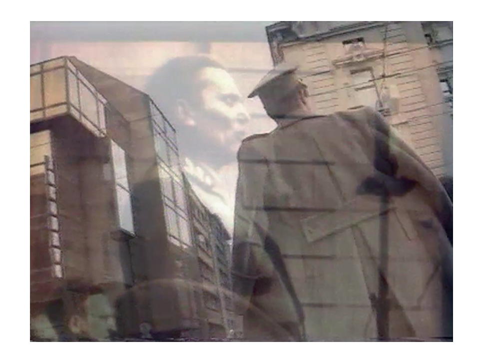




Abb. 13 a, b: Überblendungen von Archivmaterialien, Želimir Žilnik, Tito po drugi put među Srbima, Belgrad 1993.

Der Film schließt mit einer fiktiven Einlage in der „Tito“, enttäuscht über das sich nicht einig werden wollende Volk, den Chauffeur auffordert, ihn wieder dorthin zurückzufahren, wo er hergekommen ist. Mit der orthodoxen Kirche Hram Svetog Save im Hintergrund lauten daraufhin die letzten Worte des Doubles: „Sie sind sich nicht einig“.[94] Der Bildausschnitt mit der orthodoxen Kirche ist kein zufällig gewählter, weist er doch auf die religiöse Uneinigkeit bzw. auf die unterschiedlich geprägten religiösen Glaubensgemeinschaften innerhalb des ehemaligen

94 Tito po drugi put među Srbima [Tito among the Serbs for the second time], R: Želimir Žilnik, FRYU 1993, 45 min.,TC: 00:41:11 „Nisu ujedinjeni“

Jugoslawiens hin. Mit dem Regierungswechsel erlangte der orthodoxe Glaube in Serbien in den 1990er Jahren einen enormen Aufschwung und wurde als neue sinnstiftende Ordnung wahrgenommen, welche den Glauben an ein sozialistisches Staatssystem ersetzte.

Tito noch immer unter den Lebenden

Zusammenfassend lösen die von Žilnik verwendeten dokumentarischen Strategien eine Welle an surrealen Konfrontationen aus, in denen die Wertvorstellungen des sozialistischen Regimes ausgelotet werden und Vergangenes „auf der Straße" kollektiv verhandelt wird. Durch die Reaktionen der PassantInnen wird klar, dass unter der Oberfläche der Neuzuschreibungen nationaler und ethnischer Identitäten die Erinnerungen an eine vergangene multi-ethnische Gemeinschaft fortleben und progressiv an die Bewusstseinsoberfläche drängen. Der von Seiten der offiziellen politischen Staatsführung betriebene Nationalismus und ethnische Separatismus, der konträr zu dem sozialistisch-ideologischen Konzept steht, vermag es nicht, den ehemaligen Staatspräsidenten in Gänze auszuradieren. Tito scheint nach wie vor unter den Lebenden zu wandeln – und das nicht nur über das von Žilnik erschaffene Double.

> From the reactions of the people with whom the Tito double speaks, we understand that Titoism is still not exhausted, neither politically nor emotionally, so it still participates in structuring the Yugoslav reality. When we speak of FR Yugoslavia, then we cannot simply speak of a chameleon transformation to nationalist populism or about the replacement of a communist leader by a nationalist one (Josip Broz by Slobodan Milošević); it portrays a much more complex situation, an ideological confusion, the kind of ideological and semantic legacy that leads to the increase in social tension and upheaval.[95]

Diese sich in der serbischen Gesellschaft abzeichnende komplexe gesellschaftspolitische Situation und ideologische Konfusion versucht Žilnik mithilfe des von ihm verwendeten dokumentarischen Formenspiels greifbar zu machen. Über das Oszillieren der verschiedenen dokumentarischen Strategien wird nicht nur die Komplexität der Mitte der 1990er Jahre stattfindenden Transformationsprozesse, sondern auch die der Formensprachen verdeutlicht, die sich kategorischen Zuschreibungen entziehen. Angelehnt an „etablierte" dokumentarische Strategien wird hier von Žilnik eine dem Zweck dienliche Modifikation von Festgeleg-

95 Dominika Prejdová: Socially engaged Cinema According to Želimir Žilnik, in: For an Idea – Against the Status Quo. Analysis and Systematization of Želimir Žilnik's Artistic Practice. Novi Sad 2009, 164–183, 176.

tem vollzogen und damit eine Neuschreibung bewirkt. Die dokumentarischen Formen, die er einsetzt, ermöglichen im Zusammenspiel eine facettenreiche Aufsplitterung der Vergangenheit in der Gegenwart. Die thematisch enge Verknüpfung der Formen ruft ein wechselseitiges Zitieren und Kommentieren hervor. Eingeschriebene Sehgewohnheiten werden blockiert und die ZuschauerInnen zu neuen Sichtweisen angeregt. Nicht nur über die Interaktion auf der Straße, sondern auch über die Rezeption des Films wird eine aktive Form der Konfrontation mit der sozialistischen Vergangenheit und durch deren bleibenden Einfluss auch auf die der Gegenwart evoziert.

2.3.2 Vinko Brešans Maršal – Tito: Body Nostalgia

Das Motiv der Wiederauferstehung wird im Jahr 1999 auch von dem Regisseur Vinko Brešan in seiner komödienhaften Annäherung an die Figur Tito in seinem Film Maršal (Marschall Titos Geist) aufgegriffen. Ort des Geschehens ist nicht Belgrad wie in Tito po drugi put među Srbima, sondern das mediterrane Setting einer Insel in Kroatien, wobei es nicht wesentlich ist, um welche Insel es sich handelt. Auch hier dient, wie in Tito po drugi put među Srbima das (leere) Grab in den ersten Szenen des Filmes als Verdeutlichung der kürzlich vollzogenen Auferstehung Titos.

Eine Gruppe ehemaliger pensionierter Partisanen nimmt an der Beerdigung ihres verstorbenen Kollegen teil und zelebriert, nachdem der katholische Pfarrer die Grabstätte verlassen hat, den Tod ihres Kameraden auf ihre eigene Art und Weise. Das rote Tuch der Kommunisten sowie der rote Stern, welcher zur Zeit Jugoslawiens Teil des Staatswappens war, werden aus ihren Verstecken geholt und um das Grab herum arrangiert. Zu den choralen Gesängen der Internationalen erfährt ihr verstorbener Kollege nach Vollzug des katholischen Ritus eine zweite, kommunistische Beisetzung. Das offene Grab, welches noch leer steht, befindet sich in ihrer Mitte, als ihnen plötzlich der schon Tod geglaubte Tito erscheint. Mit dieser Szene beginnt der Film, der Titel und Schriftzug Maršal wird über das offene Grab gesetzt und markiert damit die Thematik, die sich durch den Film zieht: der Geist Titos weilt wieder unter den Lebenden und ist aus dem Grab auferstanden. Seine Erscheinung spricht sich schnell herum, einige der Anwohner der Insel sehen in dem Auferstandenen Tito die Möglichkeit, die sozialistische Weltordnung wieder einzuführen, für andere stellt er eine Störung der staatlichen Ordnung dar, wieder andere sehen in dem „Untoten" eine Bedrohung, die nach dem Fleisch, dem Blut oder nach der Lebenskraft der Menschen trachtet. Dabei ist unklar, welcher Spezies von Untoten genau er nun entspricht. Die populärste Verkörperung des Untoten ist die des Vampirs, der als Phänomen im slawischen

Raum häufig anzutreffen ist. Unter der Figur des Vampirs wird im Allgemeinen eine Kreatur verstanden, die in der Dunkelheit ihrem Grab entsteigt und die Menschen heimsucht, um ihnen ihr Blut oder ihre Lebensenergie auszusaugen. Im Film MARŠAL werden von einer Gruppe Bewohner vorsorglich Maßnahmen wie das Aufhängen von Knoblauchzehen und Jesuskreuzen ergriffen, um sich nach altem Glauben vor dem Untoten bzw. Vampir zu schützen.[96] (Abb. 14 a, b) Dem Deutschen Wörterbuch von Jakob und Wolfgang Grimm zufolge kann keine eindeutige Differenzierung zwischen Vampir und Untotem geleistet werden. Der Vampir ist an sich „ein wandelnder Leichnahm und kein dämonisches Wesen".[97] Die Figur des Vampirs repräsentiert einen Sonderfall in der Gruppe der Wiedergänger und damit des Toten, der zurückkehrt, um Blut zu saugen. Hierbei können ihn unterschiedliche Motive leiten: jenes des Betrogenen, der zu Lebzeiten keine Vergeltungsmöglichkeiten hatte, der junge Verstorbene, dessen Zeit noch nicht abgelaufen war, oder aber die Existenz einer Aufgabe, die zu Lebzeiten nicht abgeschlossen werden konnte.[98]

Die allgemeine Erklärung für das Phänomen der Untoten ist, dass der wiederkehrende Tote den Übergang von der einen in die andere Welt nicht in Gänze vollzogen hat. Dieser dauerhafte und „anormale" Aufenthalt auf der Erde wird von den Normalsterblichen generell als Bedrohung angesehen, da die Wiedergänger zwischen Existenz und Nicht-Existenz stehen und damit nicht zu kategorisieren sind.[99] Die Position des lebenden Toten verortet sich zwischen den zwei Toden – dem biologischen und dem symbolischen Tod.[100] Slavoj Žižek greift in „Liebe Dein Symptom wie Dich selbst" das Motiv der Rückkehr der lebenden Toten auf und beschreibt dieses als eines der fundamentalen Phantasmen der

96 Die weitestverbreitete Verkörperung des Phänomens des Untoten ist der Vampir, dessen Gestalt sich auf den euromediterranen und slawischen Raum zurückführen lässt. Unter der Bezeichnung Vampir wird im Allgemeinen der Verstorbene verstanden, der in der Dunkelheit und damit nachts sein Grab verlässt und den Lebenden das Blut aussaugt. Der Überbegriff für alle Toten ist der Wiedergänger oder Revenant. Etymologische Herleitung des Vampir-Begriffs in Dagmar Burkhard: Vampirglaube in Südosteuropa., in: Dies.: Kulturraum Balkan, Studien zur Volkskunde und Literatur Südosteuropas, Berlin/Hamburg 1989, 65–108, 65.
97 Wolfgang Grimm und Jakob Grimm Deutsches Wörterbuch.
98 Vgl. Dagmar Burkhard: Vampirglaube in Südosteuropa., in: Dies.: Kulturraum Balkan, Studien zur Volkskunde und Literatur Südosteuropas, Berlin/Hamburg 1989, 65–108, 99.
99 Vgl. Michaela Schäuble: Wiedergänger, Grenzgänger, Doppelgänger: Rites de Passage in Bram Stokers Dracula, Berlin 2006, 83.
100 Die Vorstellung von bluttrinkenden Vampiren kollidierte zudem mit den Vorstellungen der Kirche und entweihte das Ritual des Abendmahls. Die Vorstellung der aus dem Grab auferstehenden Menschen trat dem Gedanken engegen, dass nur Gott die Kraft innehat, Tote wieder lebendig zum machen. Vgl. Heiko Haumann: Dracula Leben und Legende, München 2011, 84.

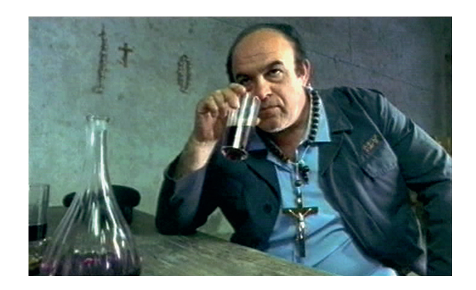



Abb. 14 a, b: Rosenkränze und Knoblauch sollen gegen Titos Geist schützen, Vinko Brešan, Maršal, Zagreb, 1999.

gegenwärtigen Populärkultur. Žižek stellt sich dabei die Frage: „Warum kehren die Toten wieder?". Die Antwort, die uns Lacan gibt, ist dieselbe, die sich auch in der Populärkultur findet: weil sie nicht richtig begraben waren, d.h. weil bei ihrer Beerdigung etwas fehlte. Die Wiederkehr der Toten ist Zeichen einer Störung im symbolischen Ritus, im Prozess der Symbolisierung; die Toten kehren wieder als Eintreiber einer nicht abgegoltenen symbolischen Schuld.[101] Auf der einen Seite kann die Wiederkehr des Toten als der Wunsch nach der Wiederherstellung der vergangenen Ordnung gesehen werden.

Der von Tito erschaffene Gemeinschaftsstaat ist nicht mehr existent und Tito würde als die mahnende Figur des nach seinem Tode zerstörten Erbes fungieren. Dieser Verlust soll wieder rückgängig gemacht und die vorherige Ordnung der Dinge wiederhergestellt werden. Auf der anderen Seite kann die Wiederauferstehung der Figur Titos aus dem Kreis der Toten die nach dem Zusammenbruch Jugoslawiens verdrängte und marginalisierte politische Periode andeuten. Beide sind Teil der gemeinsamen Geschichte, die durch das Auftauchen seiner – nunmehr Untoten – Person wieder an die Oberfläche drängt und damit die verdrängte und unaufgearbeitete Vergangenheit der Tito-Periode widerspiegelt. Tito kann hier, Žižek folgend, als ein Symptom einer verdrängten Vergangenheit gesehen werden, dessen Begräbnis nicht ordentlich vollzogen wurde. Der von der Bevölkerung noch nicht akzeptierte Verlust und die damit auch noch nicht vollzogene Versöhnung lässt die Figur wieder zurückkehren.[102]

101 Slavoj Žižek: Liebe dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien, Berlin 1991,105.

102 Vgl. Igor Krstić: Wunden der Symbolischen Ordnung. Subjekt zwischen Trauma und Phantasma, Wien 2009, 56.

Yugozombies

Noch während des Krieges wurden Tito-Anhänger, welche nicht bereit waren, die Erinnerungen an die Ära Tito aus ihrem Gedächtnis zu streichen, als sogenannte „Yugozombies" bezeichnet. Der Begriff hat sich Svetlana Slapšak zufolge ursprünglich in Kroatien verbreitet, wobei die Yugozombies die lebenden Toten Jugoslawiens sind, die nach wie vor der jugoslawischen Vergangenheit gedenken. Allein die Anwesenheit dieser stellt nach Slapšak eine „Bedrohung" für den neu erwachten nationalen Geist dar. Die Bezeichnung Yugozombies wurde zu einem länderübergreifenden Phänomen, was nach Slapšak mit einer gewissen Ironie darauf hinweist, dass die neuen Staaten des ehemaligen Jugoslawiens nach wie vor kulturell miteinander verbunden sind.[103] Nach Dubravka Ugrešić werden sie als die Verräter der Nation angesehen, die sich nicht dem neuen Staatskonstrukt beugen, sondern nach wie vor dem alten hinterherhecheln.[104]

Die Dorfgemeinschaft auf der Insel wird in dem Film MARŠAL ebenfalls als eine politisch gespaltene Gemeinschaft gezeichnet, die aus ehemaligen Veteranen und Tito-Anhängern und einem Personenkreis besteht, welcher der neuen, nationalen Politik anhängt. Gleich in den ersten Filmeinstellungen wird deutlich, dass nur diejenigen mit Knoblauchzehen oder Jesuskreuzen ausgestattet sind, die eher einer nationalen politischen Richtung zuzuordnen sind. Die ehemaligen jugoslawischen Veteranen haben keine Schutzvorkehrungen getroffen und sind ganz im Gegenteil darüber höchst erfreut, dass ihr alter Kamerad wieder unter den „Lebenden" weilt. Für sie ist Tito damit keine lebensgefährliche Bedrohung, sondern der Heilsbringer, der in ihren Augen die sozialistische Ordnung wiederherstellen wird.

Der kroatische Staat wird in MARŠAL durch zwei Spezialagenten personifiziert, die aus der Hauptstadt Zagreb auf die Insel geschickt werden, um die momentane staatliche Ordnung wiederherzustellen. Die junge Frau und der Mann spiegeln mit ihren schwarzen Sonnenbrillen, ihrer schlanken Gestalt und den Mobiltelefonen Repräsentanten einer neuen Zeit wider. Sie sind zudem auch als klare Referenz an das westliche Rollenmodell zu verstehen, welches die Kroaten zu imitieren versuchen. Diese staatlichen Wächter werden von Brešan jedoch letztlich als kaltblütige, langweilige und leblose Charaktere inszeniert, welche die Figur Tito am liebsten so schnell und so unauffällig wie möglich beseitigen würden – was

103 Svetlana Slapsak: joegoslvaie weet je nog? Amsterdam: Jan Mets, zitiert nach: Stef Jansen: Homeless at Home: Narrations of Post-Yugoslav Identities, in: Nigel Rapport, Andrew Dawson: Migrants of identity. Perceptions of Home in a World of Movement. Oxford 1998, 85–109, hier 95f.

104 Dubravka Ugrešić: Die Kultur der Lüge, Frankfurt a. M. 1995, 120.

wohl auf die allgemeinen staatlichen Interessen übertragbar wäre und eine politisch kritische Aussage des Regisseurs deutlich macht.

Tito-Tourismus

Die Wiederkehr von Titos Geist spricht sich auch außerhalb der Insel herum. Pensionierte PartisanInnen aus dem Umkreis pilgern auf die Insel, um ihren einstigen Kommandanten zu sehen. Obwohl sich sehr schnell herausstellt, dass Tito eigentlich ein Patient der sich auf der Insel befindlichen Psychiatrie ist, entscheiden die BewohnerInnen, alle anderen in dem Glauben zu lassen, dass es sich wirklich um den Untoten Tito handelt, und diesen weiterhin am Leben zu halten. Ihr Ziel ist es, den Sozialismus zurück auf die Insel zu bringen und diese zum Ausgangspunkt für die Errichtung einer neuen sozialistischen Gemeinschaft zu machen, welche sich anschließend über das ganze Land verbreiten soll.

Daneben erkennt der unternehmerische Bürgermeister, der der Vergangenheit und dem Kommunismus gegenüber kaum Sympathie abgewinnen kann, den materiellen Nutzen dieses Tito-Tourismus. Er hat als „Profiteur des Umbruchs" im Zuge der Privatisierung für wenig Geld verschiedene zentrale Gebäude der Insel aufgekauft, darunter ist ebenso das Hotel wie das im Film eine zentrale Rolle einnehmende, inzwischen geschlossene und halb verfallene Stadtmuseum.

In diesem Stadtmuseum wurden und werden nach wie vor die ausrangierten Paraphernalien der jüngsten Ära der sozialistischen Vergangenheit beherbergt: Statuen und Flaggen, Symbole, Bilder, Slogans. Unter diesen befindet sich auch ein überlebensgroßes Bild, welches die Tito-Skulptur von Antun Augustinčić aus dem Jahr 1948 abbildet. Antun Augustinčić war ein Schüler des bekannten jugoslawischen Bildhauers Meštrović und hatte zuvor schon Skulpturen von König Aleksandar Karađordević, Stjepan Radić und dem Ustascha Führer Ante Pavelić erstellt.[105] Tito wird von Augustinčić als nachdenklicher Stratege inszeniert, der mit auf dem Rücken verschränkten Armen und auf den Boden gerichteten, kontemplativen Blick nach vorn zu schreiten scheint. Im Museum ist das Poster dieser berühmten Skulptur jedoch andersherum aufgestellt, sodass Titos Kopf nach unten und seine Füße nach oben weisen. Das Konterfei Titos, welches wie ein Kult- bzw. Heiligenbild behandelt wurde, verändert als umgekehrtes Bild seine Bedeutungszuweisung. Wie das umgedrehte Kreuz, welches als Verspottung und Ablehnung des christlichen Kreuzes bzw. des Christentums im Allgemeinen gilt, kann hier das Bild als Protest und Provokation sowie auch als ein Zeichen

105 Vgl. auch Tvrtko Jakovina: Tito 120 godina 120 fotografije, 2012, 47.

des Satanismus verstanden werden. (Abb. 15) Nachdem der Bürgermeister den ökonomischen Gewinn erkannt hat, den er aus dem Museum ziehen kann, wird das Museum renoviert und das Bild wieder richtig herum aufgehängt. Tito erfährt



Abb. 15: Titos Konterfei steht im Museum Kopf, Vinko Brešan, Maršal, Zagreb, 1999.

selbst von den Gegnern der sozialistischen Periode eine Wertanerkennung in dem Moment, in dem das kommerzielle Interesse an den Touristen wächst. Für den Bürgermeister ist Tito nur Mittel zum Zweck. Er nutzt die allseits bekannte Figur, um insbesondere sein eigenes gewinnbringendes Tourismusgewerbe voranzutreiben. Mit Nachdruck und in geschäftiger Manier präsentiert er den BewohnerInnen der Insel seine Idee:

> Wir werden es so organisieren, dass wir hier den Geist von Honecker einführen. Das ist der deutsche Markt, die haben Geld – daraufhin den Geist Stalins und dann den von Mao Tse Tung. Das sind 120 Millionen Russen und eine Milliarde Chinesen. Eeeeeej denke lokal, handele global![106]

Popikone Tito

Auf Drängen des Bürgermeisters wird das gesamte Dorf wie eine Ortschaft zur Zeit Titos hergerichtet. Hierfür werden Plakate mit sozialistischen Slogans aufgehängt, Paraden, wie die zum 1. Mai (Arbeitertag), abgehalten und Rituale wie der Staffellauf während des Tags der Jugend wieder eingeführt, zudem werden

106 Maršal [Marshal Titos Spirit, Marschall Titos Geist] R: Vinko Brešan, HR 1999, DVD 97 min., TC: 31:18 – 32:51 „Organizirat ćemo da se ovdje dovede duh Honeckera, to je njemačko tržiste oni imaju para, pa ono može doći Staljinov duh, pa duh od Mao Tse Tunga, 120 milijuna rusa i milijardu kineza, eeeeej misli lokalno djeluj globalno." (Übers. v. A.)

bei diesen Anlässen revolutionäre Reden gehalten. Dabei tragen die EinwohnerInnen verschiedene Kostüme. Die älteren Veteranen erhalten die Partisanen-Uniform mit dem fünfzackigen Stern auf der Mütze, die jüngeren DorfbewohnerInnen werden mit der Pionieruniform ausgestattet.

Ein kommerzielles Interesse an der Titofigur breitet sich sukzessive Mitte der 1990er Jahre in allen ehemaligen jugoslawischen Teilrepubliken in unterschiedlicher Intensität aus. Mit der Tito-Nostalgie eröffnet sich für Investoren ein neuer Markt: Kalender mit Bildern von Tito, Kochbücher mit den Leibgerichten Titos sowie auch Lexika zu den Produkten, die es im ehemaligen Jugoslawien gab, erfreuen sich innerhalb der ex-jugoslawischen Gemeinschaft an großer Beliebtheit. Der sich darauf aufbauende und schon fast als ‚neuer Industriezweig' zu bezeichnende Prozess macht Tito nach Živojinović „zu einem popkulturell wie touristisch bedeutsamen Phänomen".[107] (Abb. 16) Dieses popkulturelle Phänomen des verstärkten Wiederaufkommens des Konterfeis Titos wird von dem slowenischen Kulturwissenschaftler Mitija Velikonja in seiner jüngsten Veröffentlichung



Abb. 16: Merchandising-Produkte im Museum der Geschichte Jugoslawiens, Belgrad 2010.

Titostalgia (2008) näher untersucht. Eine imposante Anzahl an Alltagsgegenständen, die das Konterfei Titos tragen, unterzieht er einer Analyse.[108] Aber nicht nur sein Konterfei, sondern auch sein Name findet für Bars und Bands Verwendung. Rituale wie der Tag der Jugend werden von privaten Gemeinschaften weiter praktiziert, Altäre werden in privaten Gärten sowie Haushalten zum Gedenken Titos aufgestellt. Dabei erinnern nach Velikonja einige der Produkte mehr an die

107 Marc Živojinović: Der jugoslawische Tito-Kult – Mythologisierte Motive und ritualisierte Kulthandlungen, Marburg 2010. 192.
108 Vgl. Mitija Velikonka: Titostalgija, Ljubljana 2008.

Fanartikel eines zeitgenössischen Popstars als an eine historisch politische Persönlichkeit. Er kommt dabei zu dem Schluss, dass der Wiederauferstandene Tito perfekter und besser ist, als der historische Prototyp. Damit hat der nach Velikonja „aus der Nostalgie heraus geschaffene Tito“ weniger mit dem realen Tito zu tun, da er alles das repräsentiert, was sich seine gegenwärtigen SympathisantInnen unter ihm vorstellen möchten und wie sie ihn gerne in der Vergangenheit gehabt hätten. Es geht also eher darum, für sich selbst festzustellen, wie ein guter Führer auszusehen und was diesen auszumachen hat.[109]

Das Belgrader Mode und Kunst Magazin Faar widmete im Jahr 2010 eine gesamte Ausgabe der Person Tito mit der Überschrift TITO POP ICON. (Abb. 17) Auf dem Cover stellt das Modell Tito als jungen und attraktiven Mann dar, in einem gelben eleganten Anzug mit gestreiftem Hemd, Krawatte und dem dazu-



Abb. 17: Tito Pop Icon, Faar Fashion Art Magazine, Belgrad 2012, Cover.

109 Vgl. Ebd.

gehörigen Einstecktuch. Den Kopf ziert eine Offiziersmütze ohne erkenntliche Symbole. Das Gesicht wird von einer Sonnenbrille verdeckt in denen sich in den Brillengläsern das lachende und ebenfalls junge Antlitz Jovanka Brozs, der Frau Titos, spiegelt.[110] Das Bild zeigt hier einen über-stilisierten Tito in jungen Jahren, der in seinem eleganten als auch in gewisser Hinsicht exzentrischen Auftreten und alleinig anhand der Militärmütze und der sich in den Gläsern spiegelnden Jovanka als solcher zu erkennen ist. Nach Mitija Velikonja ist die reale historische Persönlichkeit zu einem Mythos geworden. „The late politician has reappeared as a pop idol; the communist has become a profitable brand name; the beautiful future is behind us, not in front of us, and the signifiers of the former proletarian state have become modern consumer commodities."[111]

Dem slowenischen Soziologen Rastko Močnik zufolge ist Tito die Ausformulierung des „romantic pop: he is first and foremost the incarnation of the romantic ideal of our lives being a work of art."[112] Für Močnik überschreitet Tito die natürlichen Grenzen und wird zu einem künstlichen bzw. künstlerischen Objekt. Er ist eine Figur, dessen Lebensstil, Eleganz und Exzessivität von der Bevölkerung begehrt wird und nachgeahmt werden möchte. Das Ursprungsbild wird somit in seiner Erscheinungswirksamkeit potenziert und in beinahe übertriebener Form wiedergegeben. Mit der Zweckentfremdung zur Pop-Ikone wird verdeutlicht, wie die Abbildungen bzw. Ikonen Titos ihrem politischen Schutzraum enthoben werden und eine Aneignung durch Kreative und KünstlerInnen erfolgt. Sein Porträt ist nun für Jedermann zugänglich und kann als Projektionsfläche genutzt und modifiziert werden. Die strenge und unter Bestrafung stehende Bildpolitik ist nunmehr aufgehoben. Darüber hinaus erfolgt zwangsläufig eine Demokratisierung des Umgangs mit dem Bild, was eine eklektische Umsetzung seines Konterfeis nach sich zieht. Generell fällt auf, dass sein Porträt großteils in einen positiven Kontext gesetzt und kaum grotesk entstellt wird.

Die Uneindeutigkeit in der Zuordnung verleiht ihm eine Vielzahl an Bedeutungsebenen. Über die neumodifizierten Bilder lebt die Figur Tito weiter und er ist in einer „modernen", der Zeit angepassten Form nach wie vor präsent. Die kommerzielle Industrie sowie die KünstlerInnenschaft aber auch der Einzelne haben sich seiner Figur angenommen und sie sich angeeignet, nach den Jahren der Schwarzmalerei neu interpretiert, was während der sozialistischen Zeit undenkbar gewesen wäre.

---

110 Weitere Bilder findet man auf der Website von dem Magazin FAAR (http://issuu.com/faar-magazine/docs/faar007, 6.12.2013)

111 Vgl. Mitija Velikonja: Titostalgija, Ljubljana 2008, 134.

112 Rastko Močnik: Tito, Pop-Romantic Mastery, 2004, 207.

2.3.3 Tito: Body Utopia

Wieso die Figur Tito den jüngsten Krieg überleben konnte, begründet die Kunstwissenschaftlerin Bojana Pejić damit, dass er mehr einem Konzept als einer realexistenten Person entspricht.

> We should be aware of the fact, that we deal here with the concept Tito, which precisely because it was a concept, could live on after he died. As in the case of every leader particularly those considered charismatic Tito used to be an empty screen onto which an idea or an image of Tito was and still is projected for better or worse.[113]

Diese von Pejić beschriebene Projektionsfläche, die der Tito-Figur immanent ist, verschiebt die Wahrnehmung der Tito-Figur von dem in den1990er Jahren gezeichneten Negativbild hin zu einer vornehmlich positiv gezeichneten Figur.

Dadurch dass Tito Ende der 1990er Jahre zumeist mit einer Periode des Friedens, der Stabilität und des Wohlstands in Verbindung gebracht wird, erlangt er als Projektionsfläche an enormer Attraktivität, die konträr zu der vorherrschenden ökonomischen und sozialen sowie politischen Instabilität steht. Er wird so zu einem Symbol einer besseren Welt, in dem die Kritik an dem herrschenden System schon mit angelegt ist. Auch der Film MARŠAL endet mit dem Ausspruch der Inseljugend – „es war großartig mit Tito“[114], während Tito in andächtiger Pose in einem Boot gen Sonnenuntergang fährt. Alles erscheint in sommerlichen warmen Farben. Es herrscht andächtiges Schweigen. Sein Weg scheint in eine schönere neue Welt zu führen. Die Bewohner der Insel bleiben ohne Tito an Land zurück.

Dies ähnelt dem Ende von Želimir Žilniks Film TITO PO DRUGI PUT MEĐU SRBIMA, in dem er Tito alleine wieder zurück in sein Reich – in die Wolken/den Himmel, einen Ort jenseits unserer Vorstellungskraft – zurückfahren lässt. Auch der Film PODZEMLJE (Underground) von Emir Kusturica aus dem Jahr 1995 beschreibt das ehemalige Jugoslawien mit den Worten „Es war einmal in einem fernen Land […]“[115] und durch die spezifische Wortwahl als einen sozusagen märchenhaften Ort und spielt damit genau auf die Vorstellung eines utopischen Ortes an, welche zum Schluss des Films in der sich abspaltenden Insel wiederaufgegriffen wird, wo all die Toten und Lebenden gemeinsam bis in alle Ewigkeit ein rauschendes Fest feiern.

---

113 Bojana Pejić: On Iconicity and Mourning: After Tito – Tito!,1999, 237.
114 Maršal [Marshal Titos Spirit, Marschall Titos Geist] R: Vinko Brešan, HR 1999, DVD 97 min., TC: 01:32:10 – 01:32:32 „Pa bilo je časno živjeti s Titom – Tito je zakon“ (Übers. v. A.).
115 Emir Kusturica: Underground, DVD, 163 min., Bundesrepublik Jugoslawien u.a. 1995, 0:25 min. „Bila jednom jedna zemlja.“

Das ehemalige Jugoslawien Titos wird damit als eine Utopie, ein idealisierter Ort dargestellt, in dem Gemeinschaft, Frieden und ein funktionierendes Sozialsystem vorherrschen. Diese Repräsentation Jugoslawiens wird zu einer Imagination eines Staates oder eines Heims, welche jedoch nach Svetlana Boym „[…] has never existed“. Diese Sehnsucht oder aber auch dieses sehnsuchtsvolle Empfinden „is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one's owns fantasy“[116]. Das nach Bloch „Noch-nicht-Gewordene“ ist damit nicht ein in der Realität existierendes, sondern mehr eine Ausgeburt der Fantasie, in der für Bloch u.a. eine hoffnungsfrohe Vorstellung des Ablegens von Diskriminierung und Unterdrückung innewohnt und die damit die Vision eines idealen und erfüllten Lebens innerhalb einer liebenswerten Heimat birgt.[117] Die Flucht in eine Utopie legt das Bedürfnis des Menschen nach einem krisenlosen und harmonischen Zustand offen – kurz: nach einer heilen Welt. In einer Welt der Krise blicken viele auf eine Zeit zurück, die eindeutige Werte zu bieten hatte und einen positiven Gegenentwurf zur heutigen gesellschaftspolitischen Situation bietet. Die symbolisch überfrachtete Figur Titos verschafft der Bevölkerung in ihrer nostalgischen Verklärung so einen gewissen Halt in einer Zeit des Umbruchs[118], da seine Person eng mit den Modernisierungsprozessen, der Überwindung von Armut und einer Verbesserung der sozialen Situation nach dem Zweiten Weltkrieg verknüpft ist.

2.4 Conclusio: Die drei Phasen Titos

> If you ask how I felt to see those images of Tito ruined? Well, they are not completely destroyed for me, the image is still living. But they have a different meaning now.[119]

Das in der Öffentlichkeit allgegenwärtige Konterfei Titos war und ist allegorisches Sinnbild des Staatsorganismus Jugoslawien. Anhand des Umgangs mit diesem können die politischen und gesellschaftlichen Transformationsprozesse nach-

116 Vgl Svetlana Boym: The Future of Nostalgia, New York 2001, S. XIII.
117 Vgl. Ernst Bloch: Wirklichkeit. Mensch und Möglichkeit, in Bloch Almanach 18, 1999, 143.
118 Anna Kathrina Lauber, Mirela Delic: Tito: Eine Ikone der Vergangenheit überlebt bis in die Gegenwart – Erinnerung an den jugoslawischen Sozialismus, Universität Regensburg http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/PKGG/Geschichte/geschichte-suedost-osteuropa/studium/exkursionen/vojvodina/essays-tito-ikone-der-vergangenheit.html (3.6.2013).
119 In Search of Balkania, Oct. 5–Dec. 1, 2002, at the Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2002, 78.

vollzogen und in drei verschiedene Perioden unterteilt werden. Innerhalb der ersten Periode verhalfen vornehmlich die PartisanInnenfilme, in denen Tito stets als Held dargestellt wurde, dem Gründungsmythos Jugoslawiens zu Popularität und Festigkeit. Die sich in der zweiten Periode nach seinem Tode 1980 abzeichnende Demontage seiner Figur und damit auch des jugoslawischen Erbes wurde von den Machthabern mithilfe des Stellvertreter-Bildes aufrecht zu erhalten versucht. Die Anfang der 1990er Jahre vollzogenen Regierungswechsel in den verschiedenen Teilrepubliken läuten dann jedoch einen finalen Wechsel der Symboliken und Führerpersönlichkeiten ein. Die Abnahme der Bilder Titos können als ein zwingendes Indiz für die Auflösung seiner Staatsideologie verstanden werden. Gleichzeitig war sein Bild jedoch zu machtvoll, um es vollkommen zum Erlöschen zu bringen. Tuđman wie Milošević passten sich dem von Tito vorgegebenen Rahmen an, füllten diesen jedoch mit neuen Wertvorstellungen aus. Die Ideologie der Brüderlichkeit und Heimat wurde durch den Ethno-Nationalismus ausgetauscht. Während Tuđman sich an dem ästhetischen Repertoir der Titodarstellungen bediente, adaptierte Milošević dessen politischen Willen, Jugoslawien als politische Entität beizubehalten, stellte diesem aber gleichwohl einen nationalen Impetus voran, der dem vormaligen Ideal der Brüderlichkeit diametral entgegengesetzt war. Die Popularität beider Machthaber erlosch jedoch recht früh, spätestens nachdem die Bevölkerung erkannt hatte, dass sich die beiden Machthaber an den Kriegen bereichert hatten. Die einstigen Helden wurden so von einem Teil der Bevölkerung schon bald als „Verbrecher“ wahrgenommen, sodass Tito nach Ende der Kriegsgeschehnisse in der dritten Periode wieder verstärkt an Popularität gewinnen konnte. Das Wiederaufkommen und der Wunsch nach einer Wiederauferstehung Titos und damit auch der Idee Jugoslawiens vergegenwärtigt die soziale und ökonomische Unzufriedenheit und kann damit auch als eine Kritik an dem jeweiligen gegenwärtigen politischen System gelesen werden.[120] Dabei ist es unwesentlich, wie es sich während der Herrschaft Titos „tatsächlich“ verhielt, vielmehr geht es hierbei um das Ausleben verschiedener individueller Wünsche, Bedürfnisse und gegenwärtiger als auch zukünftiger Vorstellungen.

120 Mitja Velikonja: Titostalgia – A Study of Nostalgia for Josip Broz, 2008, 129f.

3 Serbien: Kult um das Vergangene – Kontinuitäten und Brüche

> Every path leads there [to the Kosovo, Anm. K.S.]. There is no other path today in Serbia then the one leading to Kosovo or from Kosovo.
> *(Šotra, 00.04.18–00.04.26)*

3.1 Zur (Re)Konstruktion nationaler HeldInnenfiguren

Ethno-nationale Mythen begannen sich in den 1980er Jahren, im Zuge der ökonomischen und gesellschaftlichen Krise, vermehrt zu verbreiten und verdrängten die sozialistischen Glaubenssätze.[1] Vor allem der Mythos vom Amselfeld entwickelte sich in den 1980er und frühen 1990er Jahren immer mehr zum neuen bzw. alten Hauptideologem der serbischen Gemeinschaft. Die Feierlichkeiten rund um die 600-Jahrfeier im Jahr 1989 verhalfen diesem nochmals zu einer verstärkten Popularität und potenzierten die Bedeutung der Schlacht in den sich seit den 1980er Jahren aufkommenden nationalen Bestrebungen.

Die Wirkungsmacht dieses Mythos ist nach Sundhaussen nicht nur dem Umstand geschuldet, dass die Dynastie des Königsgeschlechts der Nemanjiden während dieser Periode ihr Ende gefunden hat und die Osmanen begannen, ihr Einflussgebiet auf die serbische Region zu erweitern, sondern vor allem auch, weil in diesem Mythos bestimmte HeldInnenfiguren und damit vorbildhafte Projektionsflächen geboten werden, von denen wiederum nationale Wertbestimmungen abgeleitet werden können. Nach der sukzessiven Auflösung Jugoslawiens, dem Wegfall des PartisanInnenmythos und des Partisanenhelden Tito boten sie der Bevölkerung eine neue, nationale Orientierung, die schon seit Jahrhunderten traditionell in der serbischen nationalen Wahrnehmung verankert ist.[2]

---

1 Das Kapitel wurde in Teilen und mit einem anderen Schwerpunkt in den folgenden Sammelbänden als Artikel veröffentlicht: Klaudija Sabo: Der Kult um das Vergangene. Zur Re-Konstruktion nationaler Heldenfiguren im serbischen Film „Die Schlacht auf dem Kosovo“, 1989, in Marion Meyer (Hrsg.): Visualisierungen von Kult, Wien 2014, 174–191 sowie in Klaudija Sabo: Aus alt mach neu. Das Wiederaufleben nationaler Mythen in der Kunst Serbiens, in: Alice Pechriggl, Anna Schober (Hrsg.): Hegemonie und die Kraft der Bilder, Köln 2014, 69–88.

2 Diese sich darin veräußernden neuen/alten Heldenfiguren wurden in den späten 1980er Jahren mit Hilfe der serbischen Akademie der Wissenschaften zum dominierenden Merkmal des öffentlichen Diskurses und zu den neuen/ alten Leitbildern emporgehoben.

https://doi.org/10.1515/9783110520965-003

Im Unterschied zu den von Tito zelebrierten und sich auch in seiner Person manifestierenden PartisanInnenhelden, die sich für eine supranationale Idee engagierten, haben sich die HeldInnen des Mythos der Schlacht auf dem Amselfeld im Kosovo – mit dem Beginn des nationalen Bewusstseins im 19. Jahrhundert – für die nationale Idee geopfert. So werden sie zu Kindern des Vaterlandes und zuweilen auch zu heiligen Kriegern der Nation verklärt.[3] Die sich damit nahtlos in den Kult der Nation einfügenden Figuren erschaffen, im Gegensatz zum PartisanInnenkult, ein serbisches Wir-Gefühl, mit dem allerdings nur ein Teil der ehemals jugoslawischen Gemeinschaft angesprochen wird: die der serbischen Ethnie zugehörigen Gemeinschaft.

Dies wirft eine Reihe von Fragen auf, die sich auf die Darstellung des Mythos unter Rückbezug auf die jüngsten künstlerischen Produktionen, vornehmlich im Laufe der 1980er Jahre bis in die Gegenwart (1990er bis Anfang 2000er) beziehen. Welche bildhaften Zirkulationen und damit Modifikationen hat er in den 1990er Jahren durchlaufen? Welchen Ästhetiken folgen die Abbildungen? Inwiefern werden westliche oder spezifisch östliche Formen der Kunststile aufgegriffen?

Vielvölkergemisch auf dem Kosovo

Im Zentrum des Kosovo-Mythos steht die Schlacht, die historischen Belegen zufolge am 28. Juni 1389[4] auf dem Amselfeld stattgefunden haben soll. Über alles weitere herrschen viele Unstimmigkeiten, wobei zuweilen sogar die Schlacht selbst angezweifelt wird. Laut der Erzählung stieß ein osmanisches Heer unter dem Befehl des Sultans Murad auf dem Amselfeld[5] auf eine nicht nur aus serbischen Kriegern zusammengesetzte Truppe, sondern auf eine dem christlichen Glauben anhängende, heterogene Völkergemeinschaft, die sich neben serbischen auch aus bosnischen, bulgarischen und albanischen Kontingenten unter Führung des serbischen Fürsten Lazar Hrebeljanović[6] zusammensetzte.[7] Dies ist angesichts der damaligen Lebenswirklichkeit, in der die Region einem Vielvölkergemisch entsprach und Ethnie als Kategorie nicht existierte, kaum verwunder-

3 Vgl. Ivan Čolović: Politics of Symbol, 2002, 57.

4 Entsprechend dem julianischen, respektive gregorianischen Kalender.

5 Die Schlacht auf dem Kosovo wird u.a. auch als die Schlacht auf dem Kosovo aufgeführt.

6 Dieser wird des Öfteren fälschlicherweise als König oder aber auch als Zar bezeichnet.

7 Ebenfalls unverwähnt bleibt, dass viele Serben auch auf der Seite der Türken gekämpft haben und dass die Türken und die Serben regelmäßig die Seiten getauscht und untereinander geheiratet haben. Dazu siehe Lynda E. Boose: Crossing the River Drina: Bosnian Rape Camps, Turkish Impalement, and Serb Cultural Memory Signs, Vol. 28, No. 1, Gender and Cultural Memory. (Autumn, 2002), 71–96. 81.

lich. Ein weiterer wesentlicher Punkt, der in der jüngsten offiziellen serbischen Geschichtsschreibung oftmals unberücksichtigt bleibt, ist, dass die Herrscher zu dieser Zeit nicht in nationalstaatlichen oder ethnischen, sondern in dynastischen Kategorien dachten.[8] Erst im Zuge der Ausformulierung des Nationsgedankens im 19. Jahrhundert rückte das „Serbischsein" verstärkt in den Vordergrund der Erzählung. Die ethnische Zugehörigkeit der HeldInnen spielte in den Liedern bis Anfang des 19. Jahrhunderts keine oder wenn dann nur eine marginale Rolle.[9] Historisch ist sowohl der Tod des Sultans als auch des Fürsten Lazars während der Schlacht belegt. Der tatsächliche Ausgang der Schlacht jedoch bleibt nach wie vor umstritten, wird jedoch zumeist als Niederlage der „serbischen" Streitmacht ausgelegt.[10] Im Laufe der Jahrhunderte entwickelt sich die Schlacht mehr und mehr zu einem Synonym für den Zusammenbruch und die Unterdrückung Serbiens.[11] Paradoxerweise ist es jedoch gar nicht diese Schlacht, welche das Ende des spätmittelalterlichen serbischen Reiches und den Beginn der türkischen Unterdrückung einleitete.[12] Der tatsächliche Untergang bzw. die offizielle Herrschaft der Osmanen erfolgte erst Jahre später, als in einem neuerlichen Krieg im Jahr 1459 die Festung Smederevo fiel. Damit war das Ende des mittelalterlichen Reiches definitiv besiegelt. Obwohl die dem Fall der Festung Smederevo vorhergehende Schlacht von 1448 weitaus weitreichendere Folgen hatte als die erste Schlacht auf

8 Wolfgang Höpken: Die schaurige Sage vom Amselfeld. Wie die Geschichte der nationalen Erweckung Serbiens dienstbar gemacht wird, 12.3.1998, in: http://www.zeit.de/1998/12/Die_schaurige_Sage_vom_Amselfeld (14.5.2013)

9 Davor wurden die mythischen Helden sowohl von Serben und Bulgaren wie auch von Kroaten und Albanern besungen. Vgl. Sundhaussen, Holm: Der serbische Kosovo Mythos, in: Bernhard Chiari, Agilolf Keßelring: Kosovo. Wegweiser zur Geschichte, 2008, 165–175, 170.

10 Doch nicht nur die Serben haben eine Niederlage als Nationalmythos gewählt, es gibt auch andere europäische Niederlagen, die sich als Mythen in die Geschichtsschreibung der jeweiligen Länder eingeschrieben haben: Die Schlacht am weißen Berg im Jahr 1620, bei der die Katholische Liga des Habsburger Kaisers über die protestantischen Stände Böhmes siegte. Für Tschechien begann das dunkle Zeitalter, mit der Fremdherrschaft der Habsburger und der katholischen Kirche. Bei den Dänen ergab sich der Mythos der ehrenvollen Niederlage aus dem preußisch dänischen Krieg im Jahr 1864. Die Franzosen gedenken der Unterwerfung der Gallier durch Cäser, die Griechen der Eroberung von Konstantinopel durch die Türken. Dazu auch Hans Dieter Zimmermann: Tschechien, München 2009, 53–56 oder Terzić, Zoran: Kunst und Nationalismus. Kultur, Konflikt (jugoslawischer) Zerfall, Berlin 2007, 230.

11 Ljubinka Trgovčević: The Kosovomyth in the First World War, in: http://www.rastko.rs/kosovo/istorija/sanu/KOS_MIT.html (14.6.2014).

12 Letztlich war der serbische Staat nicht auf dem Amselfeld zertrümmert worden. Er war schon lange vorher in eine Vielzahl von Teilfürstentümer zerfallen. Dazu siehe: Wolfgang Hoepken: Die schaurige Sage vom Amselfeld. Wie die Geschichte von der nationalen Erweckung Serbiens dienstbar gemacht wird, http://www.zeit.de/1998/12/Die_schaurige_Sage_vom_Amselfeld (15.11.2014).

dem Amselfeld von 1389, findet diese in den Erzählungen kaum Erwähnung.[13] Auf der anderen Seite schufen auch die Osmanen ihre eigene Historie, die nicht ganz unbeeinflusst von der serbischen Variante über die Schlacht auf dem Amselfeld war. Türkische HistorikerInnen betrachteten diese später als ein Ereignis, das den Osmanen im europäischen Raum eine vorteilhafte Ausgangsposition verschaffte. Sogar der Tod des Sultans wurde als ein bewusstes Opfer und als eine Form des Märtyrertums aufgefasst, was später auch Bestandteil der türkischen nationalen Geschichtsschreibung werden sollte. Für die serbische Gemeinschaft avancierte das Ereignis zu einem schicksalhaften Vorfall. Für die Osmanen bzw. Türken hatte die Schlacht eine weniger große Bedeutung. Lediglich der Tod des Sultans und Heerführers Murad hob die Schlacht unter all den anderen hervor.[14]

3.1.1 Historischer Einblick: Die Schlacht auf dem Amselfeld

Im Mittelpunkt der originären Erzählung selbst steht der nach der Schlacht von der serbisch-orthodoxen Kirche heiliggesprochene Fürst Lazar. Diese in die zehn Amselfelder Schriften aufgeteilte Ursprungserzählung entstand zwischen 1390 und 1419.[15] Laut der Legende fliegt der Prophet Elijah von der Stadt Jerusalem in Gestalt eines grauen Falken auf das Amselfeld im Kosovo. Er fragt den serbischen Fürsten Lazar Hrebeljanović, ob er ein irdisches oder himmlisches Königreich wünscht. Der Fürst entscheidet sich schließlich für das himmlische Reich und opfert sich der Erzählung zufolge so für das serbische Volk und sichert ihm einen Platz im Himmel. Aus dieser Erzählung heraus entwickelte sich die in Serbien weit verbreitete Annahme der serbischen Gemeinschaft als himmlische Nation. [16]

Der von der orthodoxen Kirche kurz nach dem Tode Lazars eingeführte und gepflegte Kult seiner Person beinhaltete das Ziel, den Fortbestand des Staates kirchlich abzusichern und die sich während der Nemanjiden-Dynastie entwickelte

13 Vgl. Holm Sundhaussen: Der serbische Kosovo Mythos. In: Bernhard Chiari, Agilolf Keßelring: Kosovo. Wegweiser zur Geschichte, 2008, 165–175, 166.
14 Vgl. Maximilian Braun: Das serbokroatische Heldenlied. Göttingen 1961, 138.
15 Vgl. Olga Zirojević: Das Amselfeld im kollektiven Gedächtnis, in: Thomas Bremer u. a. (Hrsg.): Serbiens Weg in den Krieg. Kollektive Erinnerung, nationale Formierung und ideologische Aufrüstung, Berlin Verlag Arno Spitz 1998, 45–61, 45.
16 So wie Lazar das himmlische Reich gewählt hat, so sieht sich die serbische Bevölkerung als ein „himmlisches Volk“ an. Olschewski, Malte: Der serbische Mythos. Die verspätete Nation, München 1998, 87. Siehe auch: Branimir Anzulovic: Heavenly Serbia. From Myth to Genocide, London 1999.

„Reichsidee" zu bewahren.[17] Der von der orthodoxen Kirche initiierte Kult des heiligen Lazar, des serbischen Märtyrers, verselbstständigte sich und wurde daraufhin in der Volkskultur weitergetragen und fortentwickelt.[18] So bildeten sich zahlreiche neue Erzählstränge der Überlieferung, welche sich ausschließlich aus der Volksdichtung heraus entwickelt haben. Zu den Klängen der Gusla, einer populären, einseitig gestrichenen Laute, wurden die Erzählungen von herumwandernden greisen und blinden Guslaren, die nach ihrem Saiteninstrument benannt sind, oral tradiert. Über die Jahrhunderte hinweg veränderten sich jedoch mit der Zeit die Lieder in Form und Inhalt, neue Charaktere und Schauplätze wurden hinzugedichtet. Die Hauptaussagen der Erzählungen blieben jedoch im Grunde bestehen.[19] Je nach Jahrzehnt und politischer Zielsetzung wurden gewisse Sachverhalte sowie Charaktere stärker hervorgehoben oder auch verschwiegen und tauchen so teilweise erst in den späteren Darstellungen der volksüberlieferten Lieder auf bzw. treten in den Vordergrund der Ereignisse. Ein Beispiel hierfür wäre die Figur des populären Kriegers und Helden Miloš Obilić (in den Quellen manchmal auch als Kobilić bezeichnet), der den osmanischen Feldherren Murad mit einer List getötet haben soll. Miloš Obilić wurde über die Zeit zum Leitbild des Kriegers, der sein Leben in der Schlacht für seinen Glauben gegen die muslimischen Ungläubigen lässt. Er erlangt somit über die Jahrhunderte hinweg einen ähnlichen oder gar größeren Popularitätsgrad als der heilig gesprochene Lazar, da Obilić im Vergleich zu diesem ein Mensch aus Fleisch und Blut ist. Dies lässt ihn Sundhaussen zufolge als Identifikationsfigur für das „einfache Volk" besser geeignet erscheinen als eine Heiligenfigur, „denn ein Held kann jeder werden, ein Heiliger jedoch nicht".[20]

---

17 Holm Sundhaussen: Geschichte Serbiens: 19.–21. Jahrhundert, Wien 2007, 97.

18 Ljubomir Reljić: The legend of Kosovo in folk art and tradition: the sixth centennial celebration of the battle of kosovo, Etnografski muzej u Beograd, Beograd 1989, 13.

19 Anfang des 19. Jahrhunderts erfuhr der Mythos über den serbischen Sprachrefomer und Folkloristen Vuk Karadžić eine wesentliche Weiterführung. Karadžić sammelte die aus der Volksdichtung überlieferten Heldenlieder, bearbeitete diese, setzte sie in einen logischen Zusammenhang und veröffentlichte sie schließlich. Neben der Volksliedersammlung von Karadžić trug der sogenannte in Versepen verfasste „Bergkranz" des montenegrinischen Fürstbischofs und Dichters Petar Petrović-Njegoš zu der verstärkten Verbreitung des Kosovo-Mythos bei. Eingebunden wird der Mythos von Njegoš in eine Erzählung über das Massaker an die zum Islam konvertierten Montenegriner. Holm Sundhaussen: Geschichte Serbiens: 19.-21. Jahrhundert, Wien 2007, 104f.

20 Holm Sundhaussen: Geschichte Serbiens: 19.–21. Jahrhundert, 2007, 100.

3.1.2 Vergangenheit in der Gegenwart – Die 600-jährige Jubiläumsfeier 1389/1989

Zurück in die Vergangenheit

Die 1989 zelebrierte 600-jährige Jubiläumsfeier der Schlacht auf dem Amselfeld verleiht den Geschichten und Heldenfiguren wie Lazar und Miloš einen neuen Raum der Wirksamkeit und Sichtbarkeit.[21] Die Rede auf der jährlichen traditionellen Versammlung auf dem Gazimestan vom Staatspräsidenten Slobodan Miloševićs gehalten.[22] Diese wird häufig als Beleg für seine radikale nationale Gesinnung angeführt und als wesentlicher Schritt auf dem Weg in den Bürgerkrieg gewertet. Dabei oszilliert sie jedoch mehr zwischen einer sozialistischen Rhetorik (wobei ebenso von Einheit, Gleichheit und Solidarität innerhalb der Völker gesprochen wird) und den klassischen Elementen des serbischen Nationalismus (wie dem Opfermythos, die Rolle der Serben als Verteidiger des Christentums etc.). Die von Milošević gefahrene Zweigleisigkeit bediente damit sehr geschickt die Erwartungen der dem Kommunismus noch verhafteten Bevölkerung und schaffte sich gleichzeitig eine Anhängerschaft in den national orientierten Kreisen innerhalb der serbischen Gesellschaft.

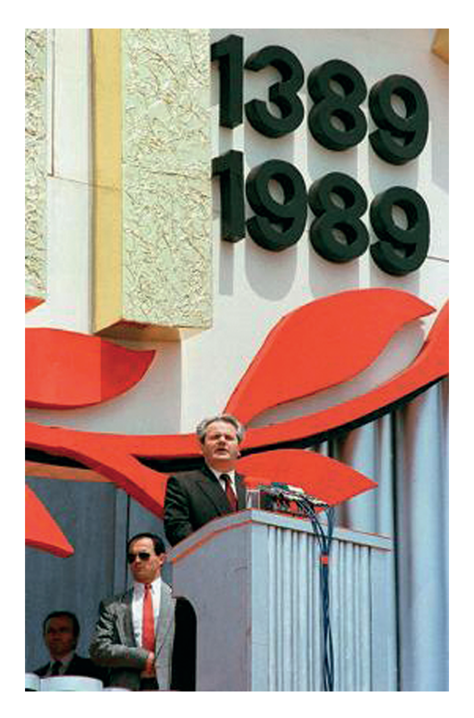
Die dabei in der nationalen aber auch internationalen Presse kursierende und damit sich schon in das „historische Gedächtnis“ verankernde Fotografie (welche am 28. Juni des Jahres 1989 erstellt wurde) der Rede Miloševićs während der Jubiläumsfeier spiegelt die Inhalte der Rede auf einer visuellen Ebene wider. (Abb. 18 a) Dieses ikonische Bild zeigt die auf der Kanzel stehende und über die Menschenmenge erhobene Gestalt Slobodan Miloševićs, welche fast unscheinbar erscheint. Er verliert sich in der unteren, von graublauer Farbe umfassten Bildhälfte. Umso mehr sticht im Hintergrund der in rot gehaltene Lorbeerkranz heraus, der sich um das „schicksalsbestimmende“ schwarze Zahlenpaar (1389 und 1989) rankt, welches die besondere Ehre, den Erfolg sowie den errungenen Sieg (in der Niederlage) herausstellen soll. Die obere Ziffer 1389 weist auf die Schlacht auf dem Amselfeld, die untere Ziffer auf das Jubiläumsjahr 600 Jahre später hin und wird aufgrund ihrer Position, Farbe und Größe auf der bildlichen Ebene ähnlich gewichtet.[23] Diese Zahlensymbolik wird nicht nur visuell heraus-

---

21 Während der Aufstände/Befreiungskriege von 1804–1806 und von 1814–1816 gegen die Osmanen, in den Balkankriegen 1912/13, im Ersten Weltkrieg und im Zweiten Weltkrieg erlangte der Kosovo-Mythos im politischen Kontext erneut an Aktualität.

22 Auf dem Gazimestan, dem historsichen Ort der Schlacht, befindet sich die Gedenkstätte zu der Schlacht auf dem Amselfeld.

23 Der deutsche Künstler Thomas Demand hat im Jahr 2000 auf der Grundlage jener in den Medien kursierenden fotografischen Vorlage die Redekanzel als Papiermodell detailgetreu nach-





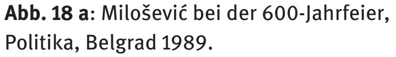

Abb. 18 a: Milošević bei der 600-Jahrfeier, Politika, Belgrad 1989.

Abb. 18 b: Thomas Demand, Podium, Berlin 2000.

gestellt, sondern auch in der Rede des damaligen amtierenden serbischen Präsidenten und Vorsitzenden der serbischen Sektion des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens (BDKJ)[24] Miloševićs aufgegriffen. Dabei betont Milošević, dass die Schlacht auf dem Amselfeld nicht nur in der Gegenwart für Serbien ein zentrales historisches Ereignis ist, sondern auch „eine große historische und symbolische Bedeutung für seine Zukunft besitzt“,[25] womit zwischen dem Vergangenen (1389) und dem Gegenwärtigen (1989) ein kausaler Bogen gezogen wird. Zusätzlich wird

gebaut und das Modell abfotografiert. Dabei hinterfragt Demand mit seinen Kunstwerken räumliche und architektonische Machtrepräsentanzen und Instrumentarien und thematisiert damit gleichzeitig Medienrealitäten, die darüber wirksam werden (Abb. 18 b).

24 Der Bund der Kommunisten Jugoslawiens (BDKJ) war von 1945 bis 1991 die Regierungspartei Jugoslawiens.

25 Rede von Slobodan Milošević zum 600. Jahrestag der Schlacht auf dem Amselfeld. In: www.uni-klu.ac.at/eeo/Milosevic_Rede (27.10.2011) uebersetzt von der Quelle: http://www.slobodan-milosevic.org/spch-kosovo1989.htm (12. 2. 2002) – übersetzt von Martin Prochazka.

die Distanz zwischen Vergangenem und Gegenwart aufgehoben und auf eine unmittelbare Gegenwart reduziert.

Milošević selbst weist zwar während der Rede auf den Umstand hin, dass es eine Schwierigkeit darstelle, zwischen der historischen Schlacht vom Amselfeld und der Legende zu unterscheiden und sich damit auch Uneindeutigkeiten in der Interpretation einschleichen, sagt dann aber „[...] heute ist dies nicht länger von Bedeutung". Für ihn steht fest, dass „[...] vor 600 Jahren die Zwietracht das Kosovo heimsuchte". Der Aspekt von der über die Jahrhunderte hinweg fehlenden Einheit innerhalb der serbischen Bevölkerung, wobei es sich hier genauer gesagt um die rivalisierenden Fürstentümern handelt, zieht sich wie ein roter Faden durch die Rede Milošević́s und wird als wesentlicher Grund für die Niederlage in der Schlacht gegen die Osmanen angeführt und als „grausames Schicksal" gewertet, welches das serbische Volk „durch seine gesamte Geschichte verfolg(t)".[26] Laut Milošević ist es für die serbische Bevölkerung entscheidend, diese Einheit in Zukunft wiederherzustellen, da sie dem Volk Harmonie und wirtschaftlichen Wohlstand bringen wird. Neben der Zwietracht betont Milošević in der Rede noch ein weiteres großes Symbol, welches schicksalstragend für die serbische Bevölkerung ist: „Es ist das Symbol des Heldentums". Milošević setzt sich zwar mit der Rede nicht direkt in eine Linie mit den Helden der Vergangenheit, verleiht diesen aber über rhetorische Mittel eine „lebendige" Aktualität. Mit den Worten: „Wie werden wir Miloš entgegentreten?" wird die neben Lazar entscheidende Heldenfigur des Amselfeld-Mythos im Hier und Jetzt verortet und damit zum Richter der Zeitenwende der serbischen Bevölkerung gemacht.[27]

Die Feierlichkeiten sind nicht nur ein mediales Ereignis, sondern wurden laut der staatlich nationalen Tageszeitung „Politika" in Gegenwart von zwei Millionen Menschen abgehalten.[28] Die daran teilnehmende Bevölkerung selbst ist mit eigens erstellten Transparenten erschienen, auf denen die Helden und Heiligen der Vergangenheit ebenso zu sehen sind wie aktuelle Führungspersönlichkeiten. Aus dem Meer verschiedenster Transparente ragen die wichtigsten Figuren des Kosovo-Mythos heraus. Fürst Lazar und Miloš Obilić mischen sich mit Repräsentationen von Politikern und Heiligen, unter denen die Porträtdarstellung von Slobodan Milošević ebenfalls gegenwärtig ist.[29] Die visuelle Gleichsetzung schafft

26 Ebd..
27 Ebd.
28 Vgl. Politika, 29.6.1989 – Wobei die Nachrichtenagentur Reuters die Zahl der Teilnehmer auf 300.000 Menschen schätzte.
29 Vgl. Katrin Boeckh: Fremden-Mythen auf dem Balkan. Zur Wirkung von Verschwörungstheorien im orthodoxen Serbien, in: Dittmar Dahlmann, Wilfried, Potthoff (Hrsg.): Mythen, Symbole und Rituale. Die Geschichtsmächtigkeit der Zeichen in Südosteuropa im 19. und 20. Jahrhundert,

parallel zur Rede eine affektive, zeitliche Kontinuität, welche die gegenwärtigen Führerpersönlichkeiten in eine Ahnenreihe mit den vergangenen Helden stellt und diese zu neuzeitlichen „Kämpfern" des „serbischen Bodens" und der serbischen Gemeinschaft macht.

Čolović zufolge haben sich die serbischen Politiker und militanten Führer in den 1990ern in diesem mythischen Personal wiedergefunden und sich mit den wichtigsten Namen der nationalen Geschichte und Folklore geschmückt. Die Helden der Geschichte erfahren über die Reintegration durch die Führungspersönlichkeiten und Politiker eine Wiederbelebung ihrer traditionellen Rolle. Die Verbundenheit mit den Urahnen wird an denselben Genen und demselben Blut festgemacht.[30] Nach Peter Tepe besteht der grundsätzliche Vorgang darin,

> […] dass im Kontext eines bestimmten Überzeugungssystems eine systemkonforme Sinnbesetzung von Personen bzw. Ereignissen erfolgt. Diese werden zum Spiegel des eigenen politischen Anliegens. In einer Besatzungssituation erfolgt z.B. häufig ein Rückgriff auf eine Person aus der eigenen Region (im weitesten Sinne), die sich in früherer Zeit erfolgreich gegen die Besatzungsmacht zur Wehr gesetzt hat. Dieser Grundvorgang kann der Vorbildsuche zugeordnet werden: Es wird eine Person bzw. ein Ereignis gesucht, das in der aktuellen soziopolitischen Konfliktsituation als Vorbild dienen kann.[31]

3.2 Mythische HeldInnen im Bild

Normalerweise finden sich, wie Čolović ausführt, die Porträts von HeldInnenfiguren in Friedenszeiten vor allem in Museen, staatlichen Institutionen oder Büros. In Krisenzeiten verlassen diese Figuren jedoch die Wände der Museen und die Bücher der Bibliotheken und wandern über die Medien direkt in die Häuser der Rezipienten.[32] Dies führt dazu, dass diese Bilder besonders in Krisensituationen nicht der ästhetischen Anschauung dienen, sondern als Aufruf zum Handeln in „Gemäldeform" aufgefasst werden können. Das Auftreten von politischen Helden und deren künstlerische Modifikation ist häufig verbunden mit der direkten Ins-

---

Frankfurt a. M. 2000, 89–108, 96, Dazu auch Ljubomir Reljić: The legend of Kosovo in folk art and tradition: the sixth centennial celebration of the battle of kosovo, Etnografski muzej u Beograd, Beograd 1989, 13.

30 Vgl. Ivan Čolović: The Politics of Symbol in Serbia, London 2002, 14f.

31 Peter Tepe: Entwurf einer Theorie des politischen Mythos, in: Mythos No.2, Politische Mythen, Berlin 1996, 46–66, 55.

32 Vgl. Ivan Čolović: Politics of Symbol in Serbia, London 2002, 57.

trumentalisierung für spezifische politische Zwecke,[33] wobei künstlerische Produktionen hier zum politischen Machtinstrumentarium werden.

In der Periode Miloševićs wurden die künstlerischen Exponate, die vor allem nationale Mythen, religiöse Symbole und folkloristische Motive in den Blickpunkt rückten, in den wichtigsten nationalen kulturellen Institutionen wie dem Nationalmuseum oder auch dem Zeitgenössischen Kunstmuseum in Belgrad gezeigt. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bildet die 1994 von Drago Kalajićs kuratierte Ausstellung „Balkanski Istočnici" (Die Quellen des Balkans) im Museum für zeitgenössische Kunst Belgrad.[34] Dragoš Kalajić, Kurator und Anhänger der Ideologie des rechten Flügels, verfolgte nach Dimitrijević eine recht „simple Strategie: die des Ausstellens von anti-modernistischen und anti-internationalen Kunstformen".[35]

Das Ölgemälde mit dem Titel „Die Elfe Ravijola" aus dem Jahr 1994 von Kosta Bunuševac zeigt beispielsweise einen archaischen Krieger, der im Bildvordergrund auf einem Stuhl sitzt. Sein Blick ist dem Betrachter zugewandt. Hinter ihm steht die vollbusige nackte Elfe Ravijola. Ihre rechte Hand liegt auf der Schulter des Kriegers. Hier vermischen sich Sexualität und Heldentum innerhalb männlich gefasster Wunschvorstellungen. Eine fliegende Untertasse im Bildhintergrund spannt wiederum den Bogen von der Vergangenheit in die Zukunft. (Abb. 19 a) Die Künstlerin Olga Olja Ivanjicki stellt mit ihrem Gemälde aus dem Jahr 1986 ein apokalyptisches Szenario „Kosovo-Schlacht" (Kosovska bitka 1987–1988) her. Im Bildvordergrund ist eine Phalanx an Kriegern zu sehen, deren Blick in die Ferne gerichtet ist und die auf Pferden schwebend nach vorn preschen. Das Bild erinnert an Dürers apokalyptische Reiter.[36] Im linken Bildhintergrund sind rote Kreuze zu sehen, im unteren Bildvordergrund sehen wir blutverschmierte tote Soldaten und Pferde. Die Schlacht auf dem Amselfeld wird mit der Apokalypse und damit dem Weltuntergang gleichgesetzt, die den Schrecken der Endzeit und der Menschheit repräsentiert. (Abb. 19 b)

Diese Formen der ästhetischen und motivischen Wahl spiegelte die vermeintlich offizielle Kunstrichtung in der Periode Miloševićs wider. Zudem wurde mit

---

33 Vgl. Peter Tepe: Entwurf einer Theorie des politischen Mythos, in: Mythos No.2, Politische Mythen, Berlin 1996, 46–66, 58.

34 Vgl. Zoran Erić: Recycling of National Myths in Serbian Art of the Nineties, Umeleč, Nr. 7, 2003, Ausgabe mit dem Titel: End of the Fairy Tale, 62–65, 64.

35 Branislav Dimitrijević: The Grand Compromise: On examples of the Use of Political References in Serbian Art of the 90's, and its Historical Background http://www.worldofart.org/english/0001/tekst_branko_ang.htm (07.09.2010).

36 Dürer hat im Jahr 1498 15 großformatige Holzschnitte zum Buch der Offenbarung des Johannes gefertigt.



Abb. 19 a: Kosta Bunuševacs, Elfe Ravijola, Belgrad 1994.



Abb. 19 b: Olga Olja Ivanjicki, Kosovoschlacht, Belgrad 1987–1988.

dieser Ausstellung versucht, einen identitären Diskurs zu begründen und eine Art neuen Richtwert zu setzen, welche für die zukünftige Kunstproduktion leitgebend sein sollte. Mit dem Titel macht die Ausstellung auch das Konzept schon im Vorhinein deutlich: die ausgestellte Kunst soll einer östlichen Kunsttradition entsprechen. In dieser Hinwendung nach Osten ist der Anklang an die panslawistische Idee schon deutlich enthalten, welche sich dezidiert von der westlichen Tradition abgrenzen möchte.[37] Allerdings werden in den Kunstwerken verstärkt westliche Stil-Epochen, wie der Neoklassizismus, die Romantik etc., sowie auch biblische Motive aufgegriffen. Die meisten der Kunstwerke können unter dem Aspekt Kitsch oder Esoterik-Kultur subsumiert werden. Der Belgrader Kunstwissenschaftler Dimitrijević bekräftigt, dass die Bilder keinerlei Form der östlichen Bildtradition weitertragen, obwohl der Titel dies verspricht. „There is nothing from fresco paintings or icons that influences the form or style of these paintings, they are fully westernised in referring to the iconography of films, comic strips or

37 Branislav Dimitrijević: The Grand Compromise, http://www.worldofart.org/english/0001/tekst_branko_ang.htm (07.09.2010).

poular culture in general."[38] Die Inhalte der Bilder thematisieren vornehmlich die Idee des Heroismus, der Opferbereitschaft sowie die Verbundenheit mit dem serbischen Land. Künstler wie Milić od Mačve, Dragoš Klajić und Dragan Malešević Tapi, die zum größten Teil der Künstlergruppe „Mediala" angehörten,[39] welche sich schon in den 50er Jahren (1957) formierte, nahmen sich den genannten Thematiken an. Neben anderen, namhaften Künstlern (Olga Olja Ivanjcki, Milic Stankov/Milić od Mačve) reihten sich auch Laienkünstler ein, was einen ruralen aber gleichzeitig auch sehr volksnahen Zugang betonen sollte. Auffällig ist, dass die meisten der Bilder aus der Ausstellung Balkanski Istočnici aus den 1980er und frühen 1990er Jahren stammen und mittelalterliche Thematiken haben, darunter auch die Schlacht auf dem Amselfeld. Im Allgemeinen hat diese Kunstrichtung nach Branislav Dimitrijević es nie erreicht öffentlich rezipiert und Fundament einer offiziellen Kunst zu werden. Dimitrijević merkt an, dass „[...] this is the practice which usually caused laughter amongst art professionals for its use of references (historical myths, religious symbols, folk motifs, etc.) as well as for its blatant anti-internationalism."[40]

Neben der „offiziellen" Kunst engagierte sich eine Reihe von KünstlerInnen für einen kritischen Zugang, was das Wiederaufleben der Mythen anbelangt. Künstlerische Gruppierungen in Belgrad wie Led Art, Skart, Apsolutno aber auch studentische Initiativen oder Bürgerproteste wie z.B. Otpor sowie Orte wie das Cinema Rex stellten sich mit ihrer Kunst in Opposition zu der Regierungspolitik und entwickelten ein lebendiges Netzwerk und organisierten zahlreiche Straßenaktionen. [41]

38 Ebd.

39 Die Mediala versuchte sowohl traditionelle Werte als auch moderne Trends in ihrer Kunst zu verbinden. Dabei diente ihr die Kunst der Renaissance und des Klassizismus als Inspirationsquelle. Miro Glavurtić, Maler, Schriftsteller und eigentlicher Gründer der Gruppe gab der Bewegung den Namen, indem er die Wörter Med (Honig) und Ala (Drache) verband. Siehe auch: http://voiceofserbia.org/de/content/andenken-sejka (13.10.2010).

40 Branislav Dimitrijević: The Grand Compromise, (07.09.10)

41 Dazu auch: Zoran Terzić: Kunst und Nationalismus. Kultur, Konflikt (jugoslawischer) Zerfall, Berlin 2007,287, Dejan Stretenovic: Art in closed society, in Fund for an open Society 1996, Art in Yugoslavia 1992–1995, Fund for an Open Society Belgrad 1996, Anna Schober: Ironie, Montage Verfremdung, München 2009, 297–339.

3.2.1 Die Schlacht auf dem Amselfeld Reloaded

Neben den statischen Bildern, die signifikante Momente in einer momenthaften Abbildung verdichten, hat der Film die Möglichkeit, eine gesamte Erzählung mit bewegten Bildern auszufüllen und vermeintlich historischen Ereignissen den „Anschein des Wirklichen“ zu verleihen. Insbesondere der Fernseher besitzt zudem die ihm inhärente Wirkungsmacht, eine breite ZuschauerInnenschaft im Wohnzimmer direkt anzusprechen. Im Jahr 1989 hatte es sich das serbische Fernsehen zur Aufgabe gemacht eine Vielzahl an geschichtlichen Ereignissen nachzuzeichnen. Es wurden Spielfilme und Dokumentarfilme bspw. über historische serbische Persönlichkeiten wie dem serbischen Philologen und wichtigsten Sprachreformer der serbischen Schriftsprache Vuk Stefanović Karadžić gedreht sowie die Serie Seobe (Migration) von Aleksandar Petrović realisiert, welche die serbische Migrationsgeschichte während des Zeitalters der Österreich-Ungarischen Monarchie im 18. bis zum 19. Jahrhundert wiedergibt. Darüber hinaus wurde eine dreiteilige dokumentarische Fernsehserie über die Schlacht auf dem Amselfeld ausgestrahlt sowie ein abendfüllender Fernsehfilm über den Gründungsmythos. Dieser Film mit dem Titel Boj na Kosovu (Die Schlacht auf dem Kosovo) nach dem gleichnamigen Theaterstück von Ljubomir Simović unter der Regie von Zdravko Šotra erlangte jedoch von all den historischen Filmen dieses Jahres die größte Aufmerksamkeit. Die Erstausstrahlung auf dem nationalen Sendekanal von Televizija Beograd (TB) am 26. Juni 1989 fiel mitten in die Festlichkeiten der 600-Jahrfeier.[42] Laut der Tageszeitung Politika war der Film das im Jahr 1989 größte Spielfilmprojekt des Fernsehsenders.[43] Ein Zehntel des Gesamtbudgets und ein Drittel des Kultur- und Kunstprogrammbudgets des Senders ist für das

---

42 Schon im Jahr 1987 übernahm Milošević immer mehr die Kontrolle über die Medieninstitutionen. Sukzessive besetzte er die Posten der DirektorInnen und RedakteurInnen mit seinen WunschkandidatInnen – dabei waren nicht nur die wichtigsten Informationskanäle wie die Tageszeitung Politika und das Fernsehen Televizija Beograd davon betroffen, sondern auch Duga, NIN und Književne novosti gerieten in seinen Machtbereich. Nach Biber durchlief die nationale Berichterstattung unterschiedliche Phasen: „In der ersten Phase der Mobilisierung von 1987 bis 1989 betrieben die meisten Medien eine Neubewertung der Tito-Ära, diskutierten nationale Fragen und mythologisierten die serbische Nation. Von 1989 bis 1991 richtete sich die Berichterstattung bereits verstärkt gegen andere Nationen.“ Florian Bieber: Nationalismus in Serbien vom Tode Titos bis zum Ende der Ära Milošević, Wien 2005, 315 und 316.

43 B.O.T: Umjetnička Vizija Istorije, Politika: 7 dana Televizija, 23.6–30.6.1989 Politika, „Boj na Kosovu najveći je igrani projekt Televizije Beograd u ovoj godini i u njega je uložena trećina ukupnih sredstava kojima je raspolagao kulturno umetnički program i deseti deo svih prihoda TV Beograd. Fiksni budžet celovečernjih igranih projekata bio je 400 milijardi od čega je trećina finansirala TV Beograd, trećina privreda Kruševica a trećina je obezbeđena reklamama.“

Spielfilmprojekt aufgewendet worden. Die Gesamtfinanzierung wurde wiederum von drei Parteien getragen, wobei Televizija Beograd (TB) ein Drittel gegenfinanzierte, ein weiteres Drittel die Sponsoren der Stadt Kruševac[44] übernahmen und das letzte Drittel über Werbeeinnahmen eingespielt wurde. In der Fernsehbeilage „7 Dana Televizija" der zu dem Zeitpunkt regimenahen Tageszeitschrift Politika wurde der Film besonders für die hohen erwarteten Zuschauerzahlen sowie die gelungene interpretative Umsetzung des Mythos gelobt.

> Der Schreiber hat derart stark versucht, nicht nur zum Wesen der historischen Begebenheit selbst vorzudringen, mit welcher er sich beschäftigt, sondern auch zum Zeitgeist der ganzen Epoche und zum Kern des Lebens im mittelalterlichen Serbien. Und zwar, indem er es sich zur Aufgabe gemacht hat, auf der Grundlage des historischen Materials und der reichen nationalen Mythologie eine eigene künstlerische Vision der bekannten Schlacht zu schaffen, aber auch von allem, dass der Schlacht als Grundlage diente, als auch, was ihre Folgen waren.[45]

Derweilen betonten kritische Stimmen die Diskrepanz zwischen Realität und Fantasie in Beiträgen mit den Titeln: „Dichterische und historische Wahrheit", „Mythos und Fantasie" und „Zwischen Himmel und Erde"[46]. Allerdings geht keiner der Autoren wirklich auf die Uneindeutigkeiten des Films ein. Es wird mehr die Aktualität dieser Thematiken betont, wie auch Šotra in einem Interview bekräftigte: „Von der Schlacht auf dem Kosovo gibt es keine sicheren historischen Daten. Aus dem Grunde haben wir im Film den Volksepos und Mythos eingebaut, welche noch so entscheidend sind, da sie seit 600 Jahren andauern."[47] Die Reaktion der Zuschauerschaft wird von Šotra als vor allem positiv gewertet, indem er die rege Anteilnahme der ZuschauerInnen an den sich anschließenden öffentlichen Diskussionen betont.[48]

44 In der Stadt Kruševac versammelte Lazar die serbische Armee, um gegen die Osmanen vorzumarschieren

45 B.O. T: Umjetnička vizija istorije, Politika: 7 TV Dana, 23.6–30.6.1989 „Toliko je pisac nastojao da uđe u suštinu ne samo istorijskog događaja kojim se bavi već i u duh cele epohe i suštinu života srednjovekovne Srbije. Stavljajući sebi u zadatak da na osnovu istorijske građe i bogate nacionalne mitologije stvori sopstvenu umetničku viziju čuvene bitke, ali i svega onog što joj je bilo uzrok i posledica."

46 Branka Ogašević: Pesnička i istorijska istina, Politika 23. April 1989, E. Ćirić mit i mašta (Borba 21. April 1989, 10) Radmila Tamničić: Između neba i zemlje, Ekspres 21.4.89.

47 „U kosovskoj bitki nema mnogo pouzdanih istorijskih podataka stoga smo u osnov filma ugradili narodni epos i mit koji su tako snažni da traju vec 600 godina ." Momčilo Stojanović: Lazarovi junaci na filmu, Vjesnik/ Panorama subotom, 27.5.89, 12–13, 12.

48 B. Petkovska: Užurbano do uspeha, Borba 7.7.89.

3.2.2 Zdravko Šotras Boj na Kosovu/Die Schlacht auf dem Kosovo (1989)

Die Handlung der Ursprungserzählung und die des Films Boj na Kosovu (Die Schlacht auf dem Kosovo) wird von einem thematischen Schwerpunkten dominiert: der Notwendigkeit der Herstellung einer serbischen „nationalen“ Einheit und damit erwünschten Eindämmung der Zwietracht und des Verrats der gegen die Osmanen kämpfenden „serbischen“ Fürstenhäuser.

Ende des 14. Jahrhunderts war das serbische Reich in einzelne Herrschaftsgebiete zerfallen, in denen einzelne Feudalherren eine auf ihren Machterhalt bedachte Politik betrieben; das in dem Zeitraum davor existierende mächtige Großreich des Zaren Dušan (aus dem serbischen Adelshaus der Nemanjiden) war nach dem Tode seines Nachkommens Urošs im Jahr 1371 in Auflösung begriffen. In Nordserbien hatte Fürst Lazar Hrebeljanović (1329–1389) eine „einigermaßen geschlossene und durchorganisierte politische Einheit“ geschaffen. Neben Lazar ist noch ein weiterer einflussreicher Lokalherrscher zu erwähnen: sein Schwiegersohn Vuk Branković, der südlich von Lazar im Gebiet von Skopje-Prizren herrschte. Sie bildeten eine Art politische Interessengemeinschaft, wobei Branković Lazars Oberhoheit nominell anerkannte.[49]

Im Film Boj na Kosovu wird Lazar zum serbischen Heilsbringer verklärt, indem er von den orthodoxen Geistlichen als derjenige hervorgehoben wird, der als einziger unter den Herrschenden eine „Vision“ verfolgt – die „Vision Serbiens und der serbischen Einheit“.[50] Das im Zuge des Nationalismus im 19. Jahrhundert aufkommende serbische „Wir-Bewusstsein“ war im Mittelalter jedoch allenfalls in den höheren Gesellschaftsschichten und auch da nur rudimentär ausgebildet. Entgegen der üblichen Interpretation ist auf dem Amselfeld daher kein frühserbischer Nationalstaat zerstört worden, sondern ein Vielvölkergebilde einzelner Fürstentümer, deren Herrscher noch nicht in ethnischen oder nationalen Kategorien dachten. Den über das Land verteilten Fürstentümern ging es vielmehr um den Erhalt der eigenen Macht, wobei es nicht von Bedeutung war, mit welchen Untertanen bzw. mit welchen Ethnien dieses Herrschaftsgebiet weiter geführt werden soll.

---

49 Vgl. Maximilian Braun: Das serbokroatische Heldenlied, Göttingen 1967, 2.

50 Boj na Kosovu [The Battle of Kosovo], R: Zdravko Šotra, YU 1989, DVD 117min., TC: 00:16:04.-00:17:11 „Lazar je jedini u ovoj gomili sve nemoćnijih vlastodržaca i ima jednu ideju, jednu viziju (…) viziju Srbije i viziju sprskog jedinstva“.

Heldentum und Verrat

Das Motiv der Zwietracht und des Verrats ist nicht nur in der Verfilmung und in der Rede Miloševićs ein entscheidendes Metathema, sondern stellt auch in der Heldenlied-Überlieferung des 19. Jahrhunderts eine wesentliche Komponente des Mythos der Schlacht auf dem Amselfeld dar. Nach Zirojević wird das Motiv des Verrats und der Zwietracht in der Überlieferung der Heldenlieder nach einem ähnlichen Muster herausgearbeitet, wie dies im Neuen Testament der Fall ist.[51] Der serbische Führer Lazar nimmt so die Rolle des Jesus Christus ein und seine Anhänger erfahren für die nächsten 500 Jahre eine Art der Knechtschaft, nachdem er von den muslimischen Osmanen ermordet wurde. Laut der Überlieferung der Heldenlieder lud der Fürst am Vorabend der Schlacht seine zwölf Gefolgsleute, vergleichbar den Jüngern Christi, zu einem Abendmahl. Entsprechend der Überlieferung im Heldenlied sowie auch in der filmischen Umsetzung spricht Lazar während des Mahls einen Trinkspruch auf einen seiner wichtigsten Kämpfer und zweiten Schwiegersohn, Miloš Obilić, aus.[52] Lazars anderer Schwiegersohn Vuk Branković schürt in der versammelten Runde jedoch unablässig den Verdacht, dass Miloš Obilić ihn am nächsten Tag auf dem Schlachtfeld verraten werde. Wie Judas beim Abendmahl Christi, so weist auch Miloš beim Abendmahl des Fürsten den Verdacht zurück. Während der Schlacht stellt sich jedoch heraus, dass die dem Judas ähnelnde Figur in Vuk Branković zu finden ist. Laut den überlieferten HeldInnenliedern soll Branković Lazar verraten und die Schlacht überlebt haben. In den frühen Quellen des 14. und 15. Jahrhunderts ist jedoch nie von Verrat die Rede. Erst in späteren Darstellungen der Ereignisse tauchen die Anschuldigungen gegenüber Miloš im Zusammenhang mit Vuk Branković auf.[53] Unter anderem dient die Figur des Verräters (Branković) der symbolischen Darstellung der Slawen, welche zum Islam konvertiert sind. Vuk Branković ist, mit anderen Worten, der bosnische Muslime, der die serbische Bevölkerung verraten hat und zur Religion des Feindes übergetreten ist.[54] In der filmischen Interpretation verlässt Vuk das Schlachtfeld vor Beendigung der Schlacht und beobachtet die serbische Niederlage aus der Ferne. Er hat das Schlachtfeld verlassen, da ihm

---

51 Vgl. Olga Zirojević: Das Amselfeld im kollektiven Gedächtnis, in: Thomas Bremer u. a. (Hrsg.): Serbiens Weg in den Krieg. Kollektive Erinnerung, nationale Formierung und ideologische Aufrüstung, Berlin 1998, 47.

52 Miloš Obilić ist einer jener Charaktere, der in den frühen Aufzeichnungen meist unter dem Namen Kobilić auftaucht.

53 Dazu siehe auch Maximilian Braun: Das serbokroatische Heldenlied. Göttingen 1961, 96.

54 Vgl. Lynda E. Boose: Crossing the River Drina: Bosnian Rape Camps, Turkish Impalement, and Serb Cultural Memory, in: Signs, Vol. 28, No. 1, Gender and Cultural Memory. (Autumn 2002), 71–96, 81.

die Osmanen, laut seiner Aussage im Film, „zu viele sind“, um einen siegreichen Kampf zu führen. In dieser Form wird er hier mehr als Pragmatiker denn als Verräter dargestellt. Auch Sundhaussen merkt im Hinblick auf die originären Heldenlieder an, dass es fraglich erscheint, inwiefern die Handlungen Brankovićs als Verrat zu deuten waren und ob es sich nicht einfach um den Versuch handelte, zu retten, was noch zu retten war. Zudem weigerte sich Vuk Branković in der Folgezeit, anders als der Sohn Lazars, auf Seiten der Osmanen als Vasall zu kämpfen. Er starb schließlich in osmanischer Gefangenschaft.[55]

Zusammenfassend fallen zwei grundlegende Motive der Geschichte Christi und der Lazars im direkten Vergleich zusammen. Beide Verratsszenen werden am Tisch verhandelt und in beiden Ausführungen tritt der Verrat unmittelbar vor dem Tod Lazars und Jesu Christi ans Licht.[56] Auch der Spielfilm arbeitet verstärkt die visuellen Parallelen zwischen dem Abendmahl Lazars und dem biblischen Abendmahl heraus. Der Regisseur Zdravko Šotra ordnet die zwölf Gefolgsleute Lazars an einem länglichen Tisch an. Der Blick der Kamera ist frontal auf das Geschehen gerichtet. Der Hintergrund ist im Dunkeln belassen, das Licht fällt auf die Hauptakteure: Fürst Lazar und seine Mitkämpfer Miloš Obilić und Vuk Branković. Eine bildkompositorische Entsprechung findet die Anordnung und Darstellung in dem Gemälde „Das Abendmahl“ von Leonardo da Vinci aus dem Jahr 1495 – 1498.[57] So wie Jesus im Fresko Leonardos ist Fürst Lazar in der Mitte des länglichen Tisches platziert, die serbischen Ritter sitzen in derselben Haltung wie die Apostel am Tisch.[58] (Abb. 20)

Miloš Obilić beschließt, im Gegensatz zu Judas, den Vorwurf des Verrats von Vuk Branković durch eine Opfertat zu widerlegen. Laut der Überlieferung der Heldenlieder begab er sich im Morgengrauen mit zwei Gefolgsleuten zum Zelt des Sultans und erdolchte diesen mittels einer List, indem er vorgab, dem Sultan zur Begrüßung die Füße zu küssen. Dabei zog er, während er sich dem Sultan näherte, ein verborgenes Kurzschwert aus seiner Rüstung und stieß es diesem in die Magengrube. Woraufhin Miloš Obilić von den Säbelhieben der Leibwache getötet wurde und damit den Opfertod starb.[59] So wird Miloš Obilić vom vermeintlichen Verräter

55 Vgl. Holm Sundhaussen: Geschichte Serbiens: 19.–21. Jahrhundert, 2007, 109.
56 Vgl.Olga Zirojević: Das Amselfeld im kollektiven Gedächtnis, 1998, 47.
57 Leonardo zeigt Jesus mit den zwölf Aposteln in dem Moment, in dem Jesus erklärt hat „Einer von Euch wird mich verraten“.
58 In der Nachrezeption wird Fürst Lazar des Öfteren auch als Märtyrer und Nachfolger Christi oder sogar auch als zweiter Christus bezeichnet. Vgl. Sundhaussen, Holm: Geschichte Serbiens: 19.–21. Jahrhundert, 98.
59 Maximilian Braun hat in einer vergleichenden Analyse der christlichen und türkischen Quellen gezeigt, dass, abgesehen vom allgemeinen Verlauf der Schlacht, Fragen wie die nach dem



Abb. 20: Das Abendmahl, Ljubomir Simović, Boj na Kosovu, Belgrad 1989.

zum Märtyrer und Helden und entwickelte sich in der Volksüberlieferung neben Lazar zu einer der populärsten Figuren. Die Filmszene des Dolchstoßes wird auf der ersten Seite des in der Zeitung Politika herausgegebenen Fernsehprograms zum 600-jährigen Jahrestag abgebildet. (Abb. 21 a) Die ausgewählte Schlüsselszene kann als eine ikonische Darstellung angesehen werden und entspricht dem Motiv, welches der Künstler Ferdo Kikerec für sein Bild „Miloš ubija cara Murata" (Milos tötet den Fürst Murat) aus dem Jahr 1889/1890 ausgewählt hat. (Abb 21 b) In beiden Abbildungen ist Miloš mit dem Schwert in der rechten Hand zu sehen, welche ausgestreckt auf die Bauchdecke des Sultans weist und im Begriff ist, die Bauchdecke aufzuschlitzen, um damit den Sultan tödlich zu verletzen. In beiden Bildern ist das linke Bein nach hinten ausgestreckt und das rechte im Ausfallschritt gebeugt. Miloš befindet sich in der Bildmitte und damit im Zentrum des Geschehens. Um ihn herum stehen die osmanischen Krieger. Der Sultan wirkt im Schneidersitz auf seinem Kissen sitzend und mit den wie im Fall nach hinten ausgestreckten Armen überrascht über den Angriff. Im Ersten und Zweiten Weltkrieg wurde das Gemälde von Kikereca zudem zu Propagandazwecken als Postkarte verschickt, um an den Kampf für die Unabhängigkeit zu erinnern und ein gewisses Maß an Nationalbewusstsein zu schüren. Miloš wird hier zur Symbolfigur des Christentums sowie des serbischen Volkes gemacht, welche über den Islam und damit die Osmanen siegt. Das die Tat jedoch eher einem unehrenhaften Meuchelmord gleicht, bleibt in der Rezeption unerwähnt.

Mörder Murads, nach dem Hergang der Ermordung und schließlich nach dem Tod des Fürsten in der Überlieferung nicht eindeutig zu bestimmen sind, in den Heldenliedern jedoch überhöht dargestellt werden. Vgl. Maximilian Braun: Das serbokroatische Heldenlied, 50ff.




Abb. 21 a: TV-Heft-Televizija der Tageszeitung Politika, 1989.


Abb. 21 b: Ferdo, Kikerec: Miloš ubija cara Murata, 1889/1890.

Himmlisches Serbien

Im Film wird ein zentraler Teil der serbischen Überlieferung der Schlacht weggelassen: die bewusste Entscheidung Lazars, die Schlacht zugunsten des „himmlischen Reiches mit Verzicht auf das irdische Reich“ zu verlieren. Indem er schon vor Beginn der Schlacht durch den heiligen Elias vor die Wahl gestellt wird: entweder er zieht sofort in die Schlacht, besiegt die Osmanen und rettet damit sein irdisches Reich, oder er baut eine Kirche und verliert damit die Schlacht sowie das eigene Leben, gewinnt aber dafür für sich und sein „Volk“ ein himmlisches Reich.[60] In der filmischen Interpretation wird Lazar letztlich von den Osmanen gefangen genommen, ihm wird der Kopf abgetrennt und von einem ansässigen Bauern verwahrt. Der im Beutel des Untertanen zu leuchten beginnende Kopf kündigt den Status Lazars als Heiliger an. Die anschließend im Spielfilm zu Ehren Lazars abgehaltene Prozession stellt insbesondere sein Märtyrertum für das „ser-

60 In der Heldenlied-Übersetzung von Vuk Karadžić heißt es: „Es flog auf ein Falke, ein grauer Vogel, / Von dem heiligen Ort von Jerusalem, /Er trägt einen Vogel, eine Schwalbe./ doch kein Falke war es, kein grauer Vogel, /vielmehr war es der heilige Elias,/ Und er trägt keinen Vogel, keine Schwalbe,/ Einen Brief trägt er von der Mutter Gottes.“ Maximilian Braun: Das serbokroatische Heldenlied, 1961, 229f.

bische Volk“ heraus. Während der Prozession wird sein Status als Heiliger durch überirdische Kräfte legitimiert: die Glocken fangen von alleine an zu läuten, die Lichter auf den Fackeln entzünden sich wie von selbst – das alles in Gegenwart des sich noch im Sack befindenden Kopfes. Drei am Rande der Prozession stehende Frauen mit weißen Kleidern kündigen Lazars Auferstehung an und sind sich darüber einig, dass Lazar ihre Schuld mit in den Himmel genommen hat.[61] Auch hier greift wieder die Parallele zu dem Christus-Motiv. Lauer führt aus, dass der Tod des christlichen Heerführers und Märtyrers Lazar während der Schlacht auf dem Amselfeld in der oralen Überlieferung mit dem Opfertod und der Auferstehung Christi verglichen wird.[62] Lazar wird wie Jesus als derjenige herausgestellt, der die Sünden seiner Glaubensgemeinschaft und in diesem Falle auch nationalen Gemeinschaft mitnimmt und diesen den Weg in den Himmel ebnet. Auch der Spielfilm lässt diesen Aspekt nicht aus und lässt Milica, die Ehefrau Lazars, die Rolle des Kosovo in dem Spielfilm nochmals betonen, indem sie anmerkt, dass der Kosovo, trotz aller Verluste, „Serbien in den Himmel hebt“.[63] Nach Sundhaussen beginnt mit dem Opfertod von 1389 damit auch die Geschichte der Serben als „himmlisches Volk“.[64] „Der mythische Gedanke, dass die Serben für das Himmelreich streiten und sterben, ist, soviel in der aktuellen Wirklichkeit dagegen spricht, bis auf den heutigen Tag immer wieder zu hören.“[65] Mit diesem Grundmotiv des Märtyrertums wird Lazar nicht nur zum Helden/Heiligen gemacht, sondern eine ganze Nation zum auserwählten Volk erklärt, welche mit Gott in einem einzigartigen Bündnis steht. So wie die Königin Milica am Ende des Films betont, dass Lazar die „serbische“ Bevölkerung als großer Held verlassen hat, um als Märtyrer zurückzukehren und darüber nur an Größe gewonnen hat.[66]

Im serbischen Nationalmythos ist nach Olschewski eine religiöse Dimension versteckt, denn oft wird die Leidensgeschichte Christi nicht nur mit Lazar, sondern auch mit dem Schicksal des gesamten serbischen Volkes verflochten.

61 Boj na Kosovu [The Battle of Kosovo], R: Zdravko Šotra, YU 1989, DVD 117min., TC: 01:40:39–01:40:55 „Gdje si sada Lazare kuda si otišao. U oblake je odneo naše breme.“

62 Vgl. Reinhard Lauer: aus Mörder werden Helden. Über die heroische Dichtung der Serben, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 55 vom 6.3.1993.

63 Boj na Kosovu [The Battle of Kosovo], R: Zdravko Šotra, YU 1989, DVD 117min., TC: 01:38:38 Das Kosovo als Spielstätte des Geschehens, wird zuweilen von Serben als das „serbische Jerusalem“ bezeichnet. In Analogie dazu avanciert der Kosovo zu jenem „gelobten Land“, in dem die Wiege der serbischen Zivilisation verborgen liegt.

64 Vgl. Holm Sundhaussen: Der serbische Kosovo Mythos, 2008, 169.

65 Vgl. Reinhard Lauer: aus Mörder werden Helden,1993, 141 f.

66 Boj na Kosovu [The Battle of Kosovo], R: Zdravko Šotra, YU 1989, DVD 117min., „U boj si otišao kao veliki junak, a vraćaš nam se kao veliki mučenik.“

„Ähnlich wie Christus die zwölf Stationen des Passionsweges durchlitten hat, hätten auch die Serben, beginnend mit der Schlacht auf dem Amselfeld, zwölf große Phasen des Leidens erlebt.“[67] Mit dem serbischen Christus (Lazar) stirbt auch die Nation. Die Osmanen sind hier die Mörder. Auf den Fresken der serbischen Kirche Crkva Svetog Save in Belgrad, neben der berühmten und größten orthodoxen Kirche Europas Hram Svetog Save, stehen anstelle der Römer Türken unter dem Kreuz. Sie werden über die Ikonographie gleichzeitig zu den Mördern von Jesus und von Lazar erklärt. An ihnen muss letztlich Rache geübt werden. Der Vidovdan ist der serbische Karfreitag und soll periodisch daran erinnern, dass die Serben am Kreuz hängen und ein „himmlisches Volk“ sind. Der Tag birgt den Glauben und die Hoffnung auf Erlösung. Hierin ist die Dimension der Rückkehr des Zars Lazar als Heilsbringer versteckt. So wie auch Jesus eines Tages als König und Richter zurückkehren soll und die Schuldigen richtet.

Dieser Opfermythos sowie die Niederlage birgt ein sich ewig selbst erneuerndes Revanchegefühl in sich, welches nur durch die Wiederkehr oder Wiederholung – und damit des Sieges über die Osmanen – aufgelöst werden kann. Diese Annahme unterstützt die Motivation, sich der mythisch imaginären Geschichte anzuschließen, und legitimiert gleichzeitig den sich wiederholenden Akt des Kampfes.[68]

Den Ausgang der Schlacht lässt der Spielfilm offen. Er endet mit der Krönung des Sohnes Lazars, der mit der Krone vor das Volk tritt, sich in die Tradition seines Vaters stellt und für ein vereintes Serbien ausspricht: „Hilf uns Gott, dass [...] ganz Serbien unter einem Kranz vereint wird.“[69] Laut der serbischen Historiographie besiegelt der Opfertod Lazars auf dem Schlachtfeld seinen Status als legitimer Herrscher, sodass damit auch sein Sohn Stefan Lazarević (1277–1427) Thronfolger werden und von Kruševac aus den serbischen Staat regieren konnte.[70]

Serbien – Bollwerk des Christentums und Europas

Von der lokalen auf eine globale Ebene gehoben, sollte die Schlacht nicht nur für die serbische Geschichtsschreibung als bedeutend angesehen werden, sondern auch von ganz Europa bzw. allen dem Christentum anhängenden Ländern. Der

---

67 Malte Olschewski: Der serbische Mythos. Die verspätete Nation. München 1998, 24.
68 Vgl. Lynda E. Boose: Crossing the River Drina, 2002, 81.
69 Boj na Kosovu [The Battle of Kosovo], R: Zdravko Šotra, YU 1989, DVD 117min., TC: 01:41:00-1:42:00 „Pomozi gospode (...) da cela Srbija stane pod jedan venac.“
70 Tatjana Petzer: Der Kosovo-Mythos – oder die ‚Rettung des Abendlandes‘ auf dem Amselfeld, in: Sigrid Weigel (Hrsg.): Märtyrer. Von Opfertod, Blutzeugen und Heiligen Kriegern. München 2007, 127–131, 128.

über den Film in der „Politika“ verfasste Artikel „Die künstlerische Vision der Geschichte“ unterstreicht die länderübergreifende Bedeutung des Ereignisses. Der namenlose Autor des Artikels stellt die Schlacht nicht als eine verlorene, sondern als eine gewonnene dar.

> Nicht für den serbischen Staat, welcher bald in die türkischen Hände fallen wird, sondern für Europa, welches auf dem Kosovo durch die Körper der serbischen Helden, vor der ersten und stärksten Welle der türkischen Invasion gerettet wurde. Auf dem Kosovo Feld am 15. Juni 1389 hat sich das serbische Volk bewusst aufgeopfert und ist mutig in den Tod gegangen, dass es durch die Schlacht in die Legende einkehrt.[71]

Die Vorstellung von Serbien als ein Bollwerk gegenüber das Muslimische und die Osmanen ist in der nationalen Geschichtsschreibung weit verbreitet.[72] Serbien hat sich damit in dieser Auslegung der Ereignisse für das Abendland geopfert und wurde gleichzeitig bei der Verteidigung des Christentums gegen die muslimischen Osmanen vom christlichen Europa im Stich gelassen. Mittels des Opfers, welches auf der Schlacht auf dem Amselfeld gebracht wurde, ist der osmanische Vormarsch nach Europa aber immerhin verzögert worden. Folglich wäre damit Wien ohne den heldenhaften Kampf der Serben vielleicht schon im 15. Jahrhundert von den Osmanen bedroht worden.[73]

Die Osmanen und damit die hier im Film als „die Anderen“ Dargestellten werden als übermächtige Streitkraft gezeichnet, deren Lebens-, Glaubens- und Moralvorstellungen der serbischen konträr gegenüberstehen.[74] „Auf dem Kosovo werden sich nicht nur zwei Staaten bekriegen, der türkische und der serbische, auch nicht die zwei Völker oder zwei Herrscher, sondern zwei Kontinente, zwei Religionen, zwei Götter.“[75] Diese zentrale Berufung der Serben auf den ortho-

---

71 O.A.: Umetnička vizija istorije,Politika, 26. Juni 1989, 27 „Boj na Kosovu nije izgubljen; on je dobijen ne za srpsku državu koja je uskoro pala u turske ruke već za Evropu koju je telima svojih junaka Srbija na Kosovu spasla od prvog i najjačeg talasa turske najezde. A na polju Kosovu 15. juna 1389. godine svet srpskog naroda se svesno žrtvovao i hrabro poslao u smrt da bi kroz nju ušao u legendu.“

72 Nicht nur die serbische Nation, sondern auch andere Länder wie Kroatien, Ungarn, Österreich, etc. pflegen diesen Glauben des christlichen Bollwerktums.

73 Vgl. Malte Olschewski : Der serbische Mythos, 1998, 22.

74 Die Schriftsteller beschreiben den Kampf einfach als eine Auseinandersetzung von Gut und Böse. Murad mit seiner Bande der blutrünstigen Bestien und Lazar mit seiner christlich frommen und gottesfürchtigen Armee.http://www.deremilitari.org/resources/articles/emmert.htm (24.3.2013)

75 Boj na Kosovu [The Battle of Kosovo], R: Zdravko Šotra, YU 1989, DVD 117min., TC: 00:45:07-00:45:15 „Na Kosovu neće se sukobiti samo dve države, Turska i Srbija, niti dva naroda, niti dva vladara, nego dva kontinenta, dve vere, dva boga.“

doxen Glauben wird zur grundlegenden Bedingung der Einheit. Der Islam und seine Verkörperung werden als die gefährlichsten und dauerhaftesten Feinde Serbiens empfunden, als seine Antithese und Negation. So hat der Kampf gegen den Islam, ob er nun als Kreuzzug dargestellt wird oder nicht, de facto immer eine religiöse, heilige und schicksalhafte Dimension, weil es immer um das Heil Serbiens und, weiter gefasst, Europas und aller christlichen Nationen geht. Auch in der filmischen Umsetzung treten die Serben als Verteidiger des Christentums und die Osmanen als Glaubenskrieger auf, die mit ihrem Expansionsdrang ganz Europa zum muslimischen Glauben bekehren möchten. Die letzten Worte, die Murad im Spielfilm zu seinem Sohn und Nachfolger spricht bevor er stirbt, unterstreichen das Bild der vermeintlichen Glaubenskrieger.

> Schau, hinter dem Kosovo stehen Kirchen, eine nach der anderen: Studenica, Žica, Ravanica. Hinter diesen Kirchen sind deutsche, römische, florentinische und venezianische Kirchen. Und Kirchen in Paris und Rouen. Solange du die Kirchenglocke hörst, so lange wirst du die Pfeile des Islams schiessen.[76]

Im Spielfilm ist es jedoch nicht die Übermacht der Osmanen, sondern die selbstverschuldete Uneinigkeit und Zwietracht untereinander, welche die Niederlage der Streitmächte Lazars am Ende zu verantworten hat. „Serbien wurde nicht besiegt von den Türken auf dem Kosovo, sondern von seinen eigenen Magnaten.“[77]

Dieser Aspekt findet sich auch in der Rede des damaligen serbischen Präsidenten Slobodan Miloševićs anläßlich der 600-jährigen Jubiläumsfeier.

> Sollten wir die Schlacht verloren haben, so war dies nicht nur das Resultat der sozialen Überlegenheit und des Waffenvorteils des Osmanischen Reichs, sondern auch der tragischen Uneinigkeit innerhalb der Führung des serbischen Staates zu jener Zeit. [...] Die fehlende Einheit und der Verrat im Kosovo sollten das serbische Volk wie ein grausames Schicksal durch seine gesamte Geschichte verfolgen.[78]

Das serbische Schicksal wird hier als die ewige Wiederkehr der politischen Konstellation herausgestellt, wie sie sich schon 1389 auf dem Amselfeld ergeben hat.[79]

---

76 Boj na Kosovu [The Battle of Kosovo], R: Zdravko Šotra, YU 1989, DVD 117min., TC: 01:17:50-1:18:21 „Pogledaj iza Kosova, jedno za drugom uzdižu se crkve, Studenica, Žica, Ravanica (...) Iza tih srpskih crkvi su njemačka crkva, pa rimska, florentinska i venecijanska crkva, a crkve u Parizu i Ruanu. Dokle god dopire crkveno zvono, dokle ćeš morati da dobaciš islamsku strelu.“

77 Boj na Kosovu [The Battle of Kosovo], R: Zdravko Šotra, YU 1989, DVD 117min., TC: 01:38:38 „Srbiju na Kosovu nisi pobedili Turci, pobedili su njihove vojvodine, despotovine i kneževine.“

78 www.uni-klu.ac.at/eeo/Milosevic_Rede (27.10.2011)

79 Malte Olschewski: Der serbische Mythos, 1998, 22-24.

Sowohl die Aussage Miloševićs, als auch die des Films widerspricht jedoch jener mittelalterlichen Vorstellung von Gemeinschaft, die, wie anfangs erwähnt, erst im 19. Jahrhundert vom aufkommenden nationalen Gemeinschaftsgedanken abgelöst wurde. So entspricht diese Vorstellung einer Imagination, die der Vergangenheit enthoben und in einen gegenwärtigen Kontext übersetzt worden ist. Dem Zuschauer wird die Vorstellung der ungebrochenen Kontinuität vom Kampf für die serbische Einheit in einem ethnisch nationalen Verständnis vermittelt. Dies gibt dem Analytiker Todor Kuljić Recht, der in Bezug auf die Konstruktion von Geschichte sagt: „Das Erinnerte ist kulturell bestimmt und darum immer schon eine Interpretation des Gegenwärtigen, die Vergangenheit wird also erst in der Gegenwart gemacht.“[80]

3.2.3 Das Kosovomädchen im Bild

Abgesehen von den männlichen Charakteren wird neben der Zarin Milica im Film eine weitere populäre weibliche Figur aufgegriffen: das namenlose Mädchen vom Kosovo. Das sogenannte Kosovomädchen entspricht keiner historischen Figur. Sie wurde im Laufe der Zeit zur Erzählung hinzugedichtet, gilt aber seit ihrer Implementierung als eine der wesentlichen Frauenfiguren.[81] Das Kosovomädchen vervollständigt die Geschichte in ihrer epischen Breite und Tragik. Sie steht stellvertretend für alle Frauen, deren Männer in den Krieg gezogen sind.[82] Nach der Überlieferung begibt sie sich auf das Kosovo-Feld, um die Verwundeten mit Wasserkrügen zu versorgen. Gleichzeitig hält sie Ausschau nach ihremVerlobten. Dabei trifft sie auf den schwer verwundeten Krieger Pavle Orlović. Bevor er in

80 Todor Kuljić: Umkämpfte Vergangenheiten: Die Kultur der Erinnerung im postjugoslawischen Raum, Berlin 2010, 72.

81 Vgl. Milica Bakić-Hayden: Kosovo: Reality of a Myth and Myth of Many Realities, in: Karl Kaser, Elisabeth Katschnig-Fasch (Hrsg.): Gender and Nation in South Eastern Europe, Münster 2005, 133–143, 134.

82 Das Kosovomädchen beklagt auf dem Feld die Opfer, welche gefallen sind und stellt insbesondere die Situation der zurückgebliebenen Frauen dar: „Mit wem sollen wir uns nun verheiraten. Wem sollen wir nun Kinder gebären und endet dabei mit den zynischen Worten: einem lebendigen Helden einer Versprochenen, einem toten Helden einer Braut.“ (Übers. v. d. A.) „Na Kosovu polju je izginulo sve što je sijalo, sve što je bilo verno. Samo su neverni na Kosovu preživeli. Samo su neverni iz Kosova doma pošli. S pragova ih gledamo, neudate udovice. Za koga da se udovice udajemo, čiju decu udovice da rađamo, zar da nastavljamo izdajnički rod, ili ćemo svaka sa svojim mrtvim junakom da zaplovimo u nevreme sa nemesta. Živom junaku verenica, mrtvom nevesta.“ Boj na Kosovu [The Battle of Kosovo], R: Zdravko Šotra, YU 1989, DVD 117min., TC: 1:33:14-1:34:03.

ihren Armen stirbt, beschreibt er ihr noch den Ort, an dem ihr Verlobter Ivan Kosančić und ihre Blutsbrüder Toplica Milan und Miloš Obilić heroisch starben. Sie wird damit zu einer Allegorie für Fürsorge, Hilfe und Liebe gegenüber ihren Nächsten und stellt damit ein wichtiges Vorbild für die Idealisierung von Pflegerinnen dar. Schon während der Zeit des Sozialismus wurden Sanitäterinnen als moderne Kosovske devojke beschrieben, die trotz schwerster Bedingungen stets einsatzbereit seien. Die während des Zweiten Weltkrieges an Frauen gerichteten Aufrufe, sich der Volksbefreiungsarmee anzuschließen, stellten eine Verbindung zwischen dem Kosovo-Mythos und den zeitgenössischen Sanitäterinnen her: „Viele Serbinnen haben zur Waffe gegriffen, andere pflegen wie einst die Kosovska devojka Verwundete und kranke Kämpfer“.[83]

National gefärbte Stimmen gehen sogar noch einen Schritt weiter, indem sie das Kosovomädchen als „[…] ein Symbol für Serbien, beziehungsweise das Vaterland […]“ ansehen.[84] Das Kosovomädchen als eine der populärsten weiblichen Figuren aus dem Kosovo-Mythos wurde und wird immer wieder von diversen KünstlerInnen als Motiv aufgegriffen. Das wohl bekannteste und meist zitierte Bild ist das von Uroš Predić aus dem Jahre 1919. (Abb. 22 a) Auf dem Bild sehen wir

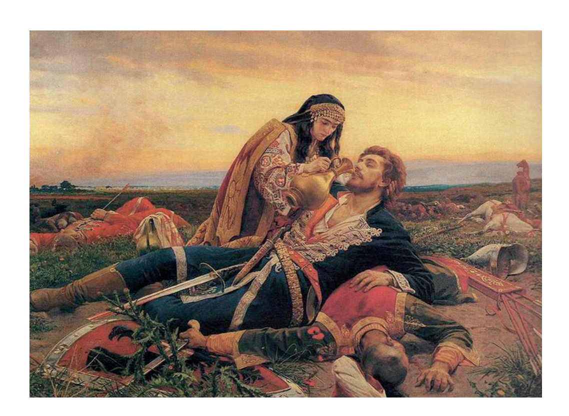


Abb. 22 a: Uroš Predić, Das Kosovomädchen, Belgrad 1919.

den Ritter Pavle Orlović und das Kosovomädchen. Sie hält ihn im Arm, stützt ihm den Kopf und reicht ihm Wasser oder, je nach Erzählung, auch Wein. Die Gesamtkomposition der Figuren greift die Pieta-Darstellungen auf, also jenen Moment,

83 Barbara N. Wiesinger: Partisaninnen: Widerstand in Jugoslawien 1941–1945, 60.
84 Rade Rajić: Objašnjenje simbolike slike Kosovka devojka, in http://pravdabl.com/simbolika-kosovke-djevojke/ (20.7.2014)

in dem Jesus vom Kreuze abgenommen wurde und Maria ihn in seinen Armen hält. Das Pieta-Motiv entspricht dabei interessanterweise nicht der orthodoxen Bildtradition. Hier mag der Aufenthalt von Uroš Predić in Wien und die traditionelle Wiedergabe der katholischen Heiligenbilder, vor allem der Marienfigur, ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass er gerade dieses Motiv für das Kosovomädchen wählte und sie damit zur Mater Dolorosa macht.

In der Bildmitte, wo sich die diagonale und die vertikale Linie treffen, befindet sich die Spitze des Griffs des Dolches. Er liegt im Schoße von Pavle Orlović und verdeckt sein männliches Geschlecht. Gleichzeitig verlängert das Schwert damit Orlovićs Geschlechtsteil und betont seine Potenz und damit auch sein kämpferisches Machtpotential. Dies bekräftigt auch das Aufstützen auf den toten osmanischen Kämpfer, der sich im unteren Bildabschnitt befindet. Sein Kopf ist gen Boden gewendet. Sein Turban ist ihm vom Haupt gerutscht und legt seinen kahlgeschorenen Kopf frei. Er ist der gesichtslose und damit anonyme osmanische Krieger, der hier für alle anderen Gefallenen osmanischen Krieger steht.

Im rechten Bildhintergrund sind zwei Pferde zu erkennen. Ein Schimmel, welcher tot da liegt, und ein Fuchs ohne Reiter. Diese beiden Pferde stehen nach Rade Rajić einerseits für Fürst Lazar, andererseits für Sultan Murad.[85] Im Bildvordergrund sowie auf dem Feld verstreut finden sich rote Gichtrosen. In der Volksüberlieferung symbolisieren sie noch heute das Blut der im Kampfe gefallenen serbischen Krieger. In Montenegro und in der Herzegowina durften die serbischen Mädchen fünf Jahrhunderte lang nur schwarze Kopftücher und keine Blumen im Haar tragen: „Sie trauerten um das Amselfeld“ heißt es in Vuk Draškovićs Roman „Das Messer“ (Nož).[86]

Die filmische Übersetzung der Schlacht auf dem Amselfeld von Zdravko Šotra greift das populäre Bild von Uroš Predić nicht auf. Wir sehen zwar das Kosovomädchen auf der Suche nach ihrem Fiancé, allerdings wird das Aufeinandertreffen mit dem Kämpfer Orlović und damit auch die Pieta-Darstellung ausgelassen. Eine zweite filmische Übersetzung des Kosovo-Mythos aus dem Jahr 1939 zur 550-jährigen Feier der Schlacht auf dem Amselfeld bildet die nachgerade klassische Pieta-Darstellung, so wie sie bei Uroš Predić zur Wirksamkeit gelangte, ab. Im Angesicht des Zweiten Weltkrieges im Jahr 1939 hat Kosta Novaković auf Bestellung für die Feier der Schlacht auf dem Amselfeld eine Mischung aus

85 Ebd.
86 Vgl. Reinhard Lauer: Das Wüten der Mythen. Kritische Anmerkungen zur serbischen heroischen Dichtung, in: Reinhard Lauer (Hrsg.): Das jugoslawische Desaster. Historische, sprachliche und ideologische Hintergründe. Wiesbaden 1995, 107–148, 142 und Vuk Drašković: Nož, Belgrad 1989, 241.

einem fiktiven und dokumentarischen Film in drei Teilen umgesetzt: „Proslava 550. godišnjice bitke na Kosovu", „Kosovski boj" i „Robovanje pod Turcima". (Abb. 22 b) Die Film-Trilogie wurde jedoch nie vollständig abgedreht, da der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges die Fertigstellung behinderte. Erst im Jahr 1994, als im ehemaligen Jugoslawien noch Krieg herrschte, wurde diesem Film erneut Aufmerksamkeit zuteil, woraufhin er auf der Basis des vorhandenen Materials so gut es ging rekonstruiert wurde.[87]



Abb. 22 b: Kosta Novaković: 550-Jahrfeier zur Schlacht auf dem Kosovo, 1939.

Die Video-Installationen von Čedomir Vasić mit dem Namen: „Final Solution" (1999) greifen (Abb. 22 c und d) ebenfalls das Motiv des Kosovomädchens von Uroš Predić auf und entfernt mithilfe von Computeranimationen die Repräsentation des Schlachtfelds und der darauf befindlichen Personen – nur die Landschaft bleibt am Ende zurück. Bei der Ausstellung Red Alert (ambience, 2004) in der Art Gallery Nadežda Petrović in Čačak stattet der Künstler die Böden mit den Gichtrosen aus.[88] Čedomir Vasić zufolge beschäftigt er sich in dieser Arbeit mit der Säuberung von Geschichte, einer Thematik, welcher er sich auch schon in anderen Kunstwerken gewidmet habe. „Das Prinzip der Computersäuberung der Geschichte, der Erinnerung und der Mythen, ist eine universale Sache in der Zeit in der wir Leben, in der Zeit in der die digitale Technologie das Auslöschen der

87 Stevan Jovičić: Kinematografija u Srbiji 1896–1941, 32, in: http://www.suedslavistik-online.de/02/jovicic.pdf (2.5.2014).
88 Künstler Čedomir Vasić auf dem Portal Serbian Contemporary Art: http://www.kosmoplovci.net/dominator/webarchive/serbiancontemporaryart.info/umetnici.php?lang=2&id=96 (15.5.2014).

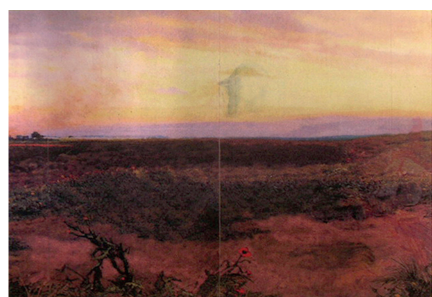



Abb. 22 c und d: Čedomir Vasić, Finale Lösung, Belgrad 1999.

Fakten sowie das Erschaffen von einer neuen Welt ermöglicht.“[89] Diese neue Welt ist eine Welt ohne die Kriegsversehrten, den serbischen Helden und das tugendhafte Mädchen. „Wenn es keine Menschen gibt, so gibt es auch keine Probleme“, schreibt Vasić. Ohne Menschen wirkt der Ort austauschbar und geschichtslos. Die Steppe könnte sich in nahezu jedem Land befinden. Das Bild wirft damit die Frage auf, was passiert wäre, wenn diese Schlacht nicht ausgetragen worden wäre. Welche Geschichtserinnerung würde an ihre Stelle treten? Die Nichtexistenz vergangener Schlachten könnte damit auch die Nichtexistenz nachfolgender Schlachten erzwingen. Schon der Titel der Arbeit benennt dabei eine mögliche, finale Lösung des Konflikts: dessen Nicht-Existenz.[90]

Der Künstler Predrad Nešković kehrt das Prinzip von Čedomir Vasić um. Er macht sich ebenfalls das Bild des Kosovomädchens (1991) von Uroš Predić zu eigen, isoliert aber die Figurengruppe Kosovomädchen und verwundeter Ritter vom Hintergrund, setzt dieses Figurenpaar stattdessen vor einen weißen Hintergrund und vervielfacht dieses. Die mit den knalligen Farben und der seriellen Verwendung eines Motives der Pop Art ähnelnde Inszenierung rückt das Figurenpaar mithilfe dieser modernen Formsprache in einen zeitnahen Kontext. Die Nähe zur Pop Art drückt sich auch über den „dekorativen“ Einsatz des Motives aus, der die Arbeit in die Nähe eines Produktes rückt, einer seriell angefertigte Ware, die wie ein Markenzeichen der Nation in Mengen vertrieben und vermarktet wird. (Abb. 22 e)

89 Sonja Ćirić: Kako gledamo i šta radimo, in: Vreme 883, 6.12.2007, http://www.vreme.com/cms/view.php?id=541868 (19.2.2014) „Princip kompjuterskog čišćenja istorije, sećanja, pa i mitova, univerzalna je stvar u vremenu u kome živimo, vremenu u kome digitalna tehnologija omogućava brisanje činjenica i stvaranje novog sveta „Post scriptum“ je, ipak, kao što piše u podnaslovu, izložba pejzaža. Šta za nas znači pejzaž, da li nešto lepše, da li rešenje svih problema? Može i tako: nema ljudi, nema problema.“

90 Jelene Vesić: Politics of Display and Troubles with National Representation in Contemporary Art in: Red Thread Archive, Issue 1, 2009, http://www.red-thread.org/en/article.asp?a=22 (3.9.2011).

Das sich immerfort wiederholende Muster kann als Anachronismus der Geschichte gewertet werden. Hiermit wird das immerwährende Aufgreifen des Ursprungsmythos innerhalb eines neuen Kontextes problematisiert. Damit kommentiert sich das Kunstwerk selbst in seiner stetigen Reproduktion desselben Motivs.



Abb. 22 e: Predrad Nešković, Das Kosovomädchen, Belgrad 1991.

Das Originalbild von Uros Predić findet aber nicht nur im klassischen Kunstkontext Verwendung, sondern tritt auch innerhalb der Pop-Musik-Szene auf. So veröffentlichte die Sarajever Rockband Bijelo Dugme unter der Leitung des mittlerweile international bekannten Gitarristen und Managers Goran Bregović im Jahr 1984 das Namenlose Album, welches inoffiziell auch als „das Kosovomädchen" bezeichnet wurde und dessen Cover das Bild Kosovomädchen von Uroš Predić zeigt. (Abb. 22 f)



Abb. 22 f: Bijelo Dugme, Das Namenlose Album, Belgrad 1984.

Zeitlich fällt das Erscheinen des Albums mit einem Aufflammen der ethnischen Spannungen im Kosovo zusammen, bei der von den serbischen Kosovaren eine Rücknahme der dem Kosovo zugestandenen Autonomierechte im Zentrum standen. Vorausgegangen waren die 1981 von Studenten durchgeführten Proteste in Priština, die Hauptstadt der autonomen Provinz im Kosovo, die von einem großen Polizeiaufgebot und Spezialeinheiten gewaltsam unterdrückt wurden.

3.3 Mythen im Spiegel des Parodistischen

3.3.1 Srđan Dragojevićs Lepa Sela Lepo Gore (1996) – Mythen ohne Aura

Der Film Lepa Sela Lepo Gore (Schöne Dörfer brennen schön)[91] von Srđan Dragojević aus dem Jahr 1996 greift den Diskurs des sich ewig wiederholenden Kampfes um das Kosovofeld auf. Er thematisiert die Feindschaft zwischen den orthodoxen Serben und den bosnischen Muslimen. Innerhalb des Films machte er insbesondere deutlich, wie die nationalen Ethno-Mythen über die Medien reproduziert, gestreut und von der Bevölkerung angenommen wurden. Dragojević schafft mithilfe der Ironie eine Subversion, welche die nationalen Konstruktionen entmystifiziert, Kriegsgeschehnisse kommentiert und reflexive Rückschlüsse über diese Topoi zulässt. Das von ihm gezeichnete differenzierte Bild des Soldaten macht die sozialen Hintergründe ebenso wie die unterschiedlichen Beweggründe deutlich, die diese dazu getrieben haben, in den Krieg zu ziehen. Im Vergleich zu Boj na Kosovu spiegeln die Figuren ein komplexes Geflecht an Motivationen und politischen Umständen wider, die mit der eindimensionalen Prägung der HeldInnendarstellungen bricht. Dabei wird die Bandbreite der tragischen Umstände nicht ausgespart, welche die Mythen zu verantworten haben und diese Soldaten letztlich, so wie es ein Protagonist im Film sagt, als Gruppe „in die Hölle geführt haben".

Der Fim Lepa Sela Lepo Gore wurde und wird nach wie vor als stark kontrovers angesehen. Während eine Seite ihn als Anti-Kriegsfilm versteht, betrachtet ihn die andere als Propagandainstrument und als verherrlichende Darstellung

91 Die Szene mit den brennenden Dörfern wurde dem Buche entnommen. Die Reise ans Ende der Nacht von Louis-Ferdinand Celine in dem er seine Erfahrungen aus dem Ersten Weltkrieg beschreibt. So wurde dieser Teil übernommen, welcher in Celines Version eine poetische Note hat und in der serbischen Version eine ironische Härte besitzt, in der die das Dorf anzündenden Soldaten mit dem jugoslawischen Song „Es spielt Rockn Roll ganz Jugoslawien" der berühmten Band Električni Orgazam gegengeschnitten werden.

der Kriegsgeschehnisse. Obwohl er in Serbien von einer großer Zuschauerschaft (612.574 im Jahr 1996) recht positiv aufgenommen wurde, war der Film international großer Kritik ausgesetzt und schaffte es auf wenige bekannte Filmfestivals.[92] Dabei wurde dem Filmemacher Dragojević vorgeworfen, dass nur die serbische Perspektive im Film porträtiert wird, während den bosnischen Muslimen keinerlei Stimme gewährt wird. Der Drehbuchautor Vanja Bulić merkt auf die Kritik an, dass es ihre Absicht war die eigene Seite zu beleuchten und die allgemeinen HeldInnendarstellungen zu durchbrechen.

> You dont see a lot of Muslims in the film. They are in the shadows, but this is good because this is a movie we made about ourselves. The stereotype is that the Serbs are the best, cleanest, truest heroes. We attacked this mythology.[93]

Weitere Kritikpunkte waren, dass der Film in Višegrad gedreht wurde, in dessen Umgebung ethnische Säuberungen stattfanden, so wie der Fakt, dass der Film mithilfe der bosnisch-serbischen Kriegsregierung realisiert wurde.[94] Dabei kursierte in den Medien die nicht belegte Information, dass Dragojević mithilfe des paramilitärischen Befehlshabers Milan Lukić, der später in Den Haag zu lebenslanger Haft verurteilt wurde, die Logistik für den Film ausgehandelt habe.[95]

Lepa Sela Lepo Gore

In der Rahmenhandlung des während des Bosnienkrieges spielenden Films Lepa Sela Lepo Gore, wird eine Gruppe serbischer Soldaten, die sich während des Bosnienkrieges in einem stillgelegten Tunnel (Brüderlichkeit und Einheit Tunnel) wiederfindet, porträtiert. Die Gruppe wurde von dem Rest der Einheit getrennt und daraufhin von muslimischen Truppen umzingelt. Dragojević hat sich von einer wahren Begebenheit inspirieren lassen, die in ähnlicher Form als Bericht in einem nationalen Blatt herausgegeben wurde. Der Reportage „Acht Tage im Grab“ (Osam dana u grobu) des Journalisten und späteren Drehbuchautors Vanja

---

92 Vgl. Dina Iordanova: Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media, London 200,143ff. Iordanova hat sich mit der nationalen sowie internationalen Rezeption des Films auseinandergesetzt und führt diese in ihrer Monografie aus.

93 John Pomfret: The Shots Seen round the World: A Serb Director's Searing Take on Yugoslavia's Uncivil War, The Washington Post, 21 November, 1996, C1.

94 Der Hauptfinanzierung wurde von dem Radio-TV Serbien und dem serbischen Ministerium für Kultur getragen. Siehe: Dina Iordanova: Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media, London 2001, 143.

95 Vgl. Dina Iordanova: Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media, London 2001, 143ff.

Bulić in der Zeitschrift Duga zufolge, hatten sich im Herbst 1992 elf serbische Soldaten in dem Tunnel Brodar wiedergefunden, welcher zwischen Višegrad und Prede liegt, nachdem sie von muslimischen Kräften umzingelt wurden. Nach acht Tagen des Ausharrens ohne Wasser und Verpflegung versuchten die Soldaten den Ausbruch. Sieben von ihnen haben letztlich überlebt.[96] Später veröffentlichte Bulić einen auf der Reportage basierenden Roman, der als Vorlage für den Film Lepa Sela Lepo Gore diente. Im Film werden über einen Rückblick die biographischen Hintergründe der serbischen Soldaten für den Betrachter nachgezeichnet. Der anfängliche Eindruck einer ethnisch homogenen Gruppe zerfällt recht schnell, indem Dragojević ein Potpourri an Personen zeigt, die sich aufgrund ihres sozialen Hintergrunds, des Bildungsstandes und der allgemeinen Interessen unterscheiden. Dragojević problematisiert und de-konstruiert die in dem Film porträtierte ethnisch homogene Gruppe von Soldaten und persifliert jene von der Regierung propagierte imaginierte serbische Gemeinschaft und den darauf beruhenden Zusammenhalt. Dieses diversifizierte Bild der Soldaten wird zudem noch durch die individuellen Beweggründe für den Eintritt in den Krieg ergänzt.

Tunnel der unterdrückten Ängste

Die Geschichte der Jugendfreundschaft zwischen den Protagonisten des Films, Milan und Halil, verdeutlicht die später (während der späten 1980er und 1990er Jahre) anwachsenden ethnischen Auseinandersetzungen sowie den nicht endenden Konflikt zwischen den bosnischen Muslimen und den bosnisch-orthodoxen Serben. Im Laufe der Entwicklung des ethnischen Konflikts wird eine visuelle Deutungsebene hinzugefügt. Je länger der Krieg voranschreitet, umso mehr werden die Protagonisten auch visuell auf ihre ethnische Herkunft reduziert. Halil durchläuft eine Metamorphose, die vom bosnischen Muslimen zum Osmanen führt. Seine dunklen Augen sind mit Kajal nachgezeichnet. Er ist kahlgeschoren und hat sich seinen Oberlippenbart zum Kinn hin spitz zulaufend gestutzt. Damit ist auch auf der visuellen Ebene das Muster alter Stereotypen erkennbar: Serben werden zu Tschetniks und die bosnischen Muslime zu Osmanen, welche im serbischen Volksmund als die „Vertürkten" bezeichnet werden. (Abb. 23) Das Ganze wird auf der Logik eines Anachronismus aufgebaut. Die Schlacht auf dem Amselfeld aus dem Jahr 1389 erwacht damit erneut zum Leben und die bosnischen

---

96 Heute erinnert noch eine Tafel mit den Namen der vier serbischen Soldaten an das Ereignis, in: http://www.novosti.rs/vesti/planeta.300.html:406760-Pravog-junaka-Lepa-sela-lepo-gore-svi-zaboravili (13.2.2014).



Abb. 23: Halil inszeniert als Osmane, Srđan Dragojević, Lepa sela lepo gore, Serbien 1996.

Muslime treten als die verhassten Osmanen auf, welche auf die Annexion des „serbischen Volkes“ aus sind.

Die Jugendfreundschaft der beiden Protagonisten, die immer wieder in Rückblicken gezeigt wird, zeichnet erstmal die enge Verbundenheit der beiden Männer ethnisch unterschiedlicher Herkunft vor dem Zerfall Jugoslawiens nach. Der Tunnel, in dem sich der Film großteils abspielt, befindet sich in der Nähe des Ortes, in dem Milan und Halil aufgewachsen sind. Er war eine außergewöhnliche Spielstätte der beiden Kinder und ist derselbe Tunnel, in dem Milan später gefangen und von Halils Truppen umzingelt wird. Er wurde im Sinne der „Brüderlichkeit und Einheit“ während der Tito-Periode gebaut, jedoch nie in Betrieb genommen. Bei Halil und Milan im Dorf kursiert die Geschichte, dass in den Tiefen des Tunnels ein Oger haust, welcher in tiefen Schlaf versunken ist und nicht geweckt werden darf. Der schlafende Oger wird hier zum Symbol für die während des Sozialismus unterdrückten Ängste und Nationalismen. Er wird zur Versinnbildlichung des Unterbewussten, des im freudianischen Sinne als „Es“ bezeichneten, welches die verdrängten Inhalte und Vorstellungen in sich trägt und im Moment der Gegenüberstellung und damit des Bewusstwerdens erwacht und all die Problematiken von neuem aufwirbelt. So werden alle zu Opfern äußerer Kräfte gemacht, von etwas, das eher schon einer Naturgewalt gleicht und gänzlich außerhalb des menschlichen Einflussbereichs liegt. Nicht nur Lepa Sela Lepa Gore greift diese symbolische Beschreibung der ausbrechenden Gewalt als eine Form der Naturgewalt auf, auch weitere Filme berufen sich bei der Frage nach der Täterschaft auf Kräfte, die von außen auf sie einwirken und jenseits der eigenen Handlungsmacht liegen. Als Beispiel kann der Film Vukovar jedna priča (Vukovar a Story Boro Drašković, 1994) herangezogen werden, in dem einer der Charaktere zusammenfasst, dass das Schlimmste der beiden konflikthaften Seiten, ganz in der Tradition Shakespeares stehend, die gierigen

Hunde der Krieges sind. Der Feind ist damit nicht die andere Nation, sondern das dunkle Schicksal, welches viele unterschiedliche metaphorische Erscheinungen haben kann, von den „Geistern der Vergangenheit" in dem Film PODZEMLJE (Underground), (Emir Kusturica, 1995) bis zu dem Virus in PRED DOŽDOT (Before the rain, Milko Mančevski, 1994).[97] Ivan Čolović wundert es so nicht,

> [...] dass in der gesamten mythologischen Erzählung vom Krieg die Gegner als Tiere, Bestien und Monster bezeichnet werden. Also wurde der Krieg im ehemaligen Jugoslawien als Krieg für die Verteidigung der Nation vor ewigen Feinden oder als Verteidigung der Menschheit vor dem Ansturm tierischer oder höllischer Kräfte dargestellt.[98]

Der Konflikt wird hierbei auf die Naturgewalten übertragen und es wird damit auf die Unerklärbarkeit des Krieges hingewiesen. Gleichzeitig erfolgt mit der Übersetzung eine Loslösung von der eigenen Verantwortlichkeit dem Kriegsgeschehen gegenüber.

Medien als Mythomoteur – Laza und Viljuška

Neben der Jugendfreundschaft der jetzt den beiden verfeindeten Lagern angehörenden Protagonisten wird innerhalb der in dem Tunnel eingesperrten serbischen Truppe noch eine weitere freundschaftliche Beziehung thematisiert: die von Laza und Viljuška. Laza ist zwar ein verbreiteter Name in Serbien, jedoch liegt die Verknüpfung zwischen Laza und Fürst Lazar aus der Schlacht auf dem Amselfeld nahe. Die beiden sind nicht nur freundschaftlich verbunden, sondern auch Trauzeugen des jeweils anderen. Dabei entspricht der Trauzeuge oder Kum in der serbischen Tradition einer anderen Idee, als jener, welche in Westeuropa vorherrscht. Kum zu sein beinhaltet auch, ein Mitglied der Familie zu werden. Diese Bindung ist in dem Sinne tiefer als eine soziale oder gar brüderliche Bindung, als sie im westeuropäischen Verständnis des Trauzeugen angelegt ist.

Dragojević macht bei den vom Lande kommenden Laza und Viljuška deutlich, wie Medien nationale Mythen übertragen und nationales Gedankengut schüren. Das Fernsehen wird hier zum Mythomoteur gemacht, welcher vergangene Feindschaften und mythische Vorstellungen propagiert. Die Rückblicke in Lazas Vergangenheit zeigen, wie er aufgrund der Fernsehberichte über muslimi-

97 Nevena Daković: Yugoslav Wars: Between Myth and Reality in: http://polyglot.lss.wisc.edu/mpi/Activities/Media%20Practice%20Spring%202002/dakovic.htm (20.8.2014).

98 Ivan Čolović: Symbolfiguren des Krieges. Zur politischen Folklore der Serben, in: Dunja Melčić: der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zur Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen, Wiesbaden 2007, 286–312.

sche Gräueltaten an der serbischen Bevölkerung motiviert wird, sich schließlich bei der Armee zu melden. Der Laza motivierende und im Film wiedergegebene Fernsehbericht beginnt mit einem reflexiven Kommentar: „Und wieder wiederholt sich die Geschichte nach einem halben Jahrhundert.“ Daraufhin werden die Feinde aus dem Zweiten Weltkrieg sowie der Schlacht auf dem Amselfeld aufgezählt, die sich bis heute gehalten haben: „Kriminelle Ustaschas und blutdurstige Söldner, Alahs Jihad Fanatiker mit der Flagge Mohameds in den Händen und Schwertern zwischen den Zähnen“.[99]

Die bosnischen Muslime werden als fanatische Glaubenskrieger, die Kroaten als faschistische Ustaschas wiedergegeben, die im Zweiten Weltkrieg einen Genozid an der serbischen Bevölkerung zu verantworten hatten. Dadurch wird, auf die jüngere Geschichte verweisend, die Angst geschürt, dass „die Serben“ in Kroatien erneut von einem Genozid bedroht sind. Die in Kroatien anwachsende und von Tuđman beförderte antiserbische Stimmung „diente dem Belgrader Regime dabei als Munition“, was hier durch den wiedergegebenen Fernsehbericht deutlich gemacht wird, indem die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges von den Machthabern instrumentalisiert werden.[100] Laza, von diesen Medienberichten dazu angefacht, sich für die Front zu melden, wird von einem Trucker mit schwedischem Kennzeichen als Anhalter mitgenommen. Während der Fahrt sinniert er darüber, was er im Fernsehen gesehen hat und teilt dies seinem Gegenüber mit, der offensichtlich türkischer Herkunft ist. Dabei betont er, dass Osmanen aber auch die Ustascha einen Genozid an der serbischen Bevölkerung begangen haben und er es nicht zulassen kann, dass „ein Deutscher oder türkischer Soldat jemals wieder das Land betreten wird“. Sie sind nach Laza die Ausgeburt des Bösen.[101] Dass sein Gegenüber ein türkischer Gastarbeiter aus Schweden ist, der seinen Truck mit türkischen Flaggen ausgestattet hat, bemerkt Laza nicht. Mit der

99 Lepa Sela Lepo Gore [Pretty Village Pretty Flame, Dörfer in Flammen] R: Srđan Dragojević, YU 1996, DVD 115 min., TC: 57:03-58:00 „I opet se nakon pola veka istorija ponavlja. I opet su protiv cijelog srpskog naroda ustale pomahnitule horde zla do zuba naoružani ustaških zločinaca, krvožedne stranih plaćenika, i Alijini džihadisti fanatici sa zastavom Muhameda u rukama i u zubima jatagan.“

100 Vgl. Wieland Schneider: Alte und neue Mythen in Suedosteuropa: vom Amselfeld bis Rambouillet, in: Emil Brix, Arnold Suppan, Elisabeth Vyslonzil: Südosteuropa: Tradition als Macht, Wien 2007, 177–186, 177.

101 Lepa Sela Lepo Gore [Pretty Village Pretty Flame, Dörfer in Flammen] R: Srđan Dragojević, YU 1996, DVD 115 min, 59:34-1:00:05 „Rekao sam sebi:nema...nema...! Oni da genocidišu ceo srpski narod, a ja da sedim pod šljivom. Majku im jebem , da im ne jebem, ja njima plaćeničku – neće moći, burazeru. Neće više švapska i turska noga kročiti ovde više, ja im kažem. Tako ti je to: zlo ... a kako je kod vas u Švedskoj hladno jel da, al standard, jebi ga!

abschließenden Frage: „Wie ist es bei euch in Schweden? Kalt, oder?“ wird deutlich, dass Laza die Symboliken um ihn herum im Truck, die auf die türkische Herkunft des Fahrers verweisen, nicht zuordnen kann. Er reproduziert nur das, was er im Fernsehen gesehen hat und schließt sich unreflektiert der allgemeinen politisch gestreuten Meinung an. Hier wird deutlich gemacht, dass mit der in den Medien propagierten Hasstirade der ewige Zyklus des nicht enden wollenden Krieges wiederhergestellt wird. Diese politische Zweckentfremdung der drohenden Dominanz der Türken ist ein ideologischer Grund, der mit zu der starken Feindschaft zwischen den Ethnien in Bosnien und Herzegowina in den 1990ern geführt hat.[102]

Der Freund von Laza mit dem Spitznamen Viljuška, was übersetzt Gabel heißt, da er immer eine Gabel mit sich herumträgt, kann ihn nicht allein in den Krieg ziehen lassen und meldet sich ebenfalls freiwillig als Soldat an die Front. Er kann zu den Tschetnik-Sympathisanten gezählt werden[103], worauf sein Erscheinungsbild verweist. Lange Haare und der dichte Vollbart gelten als eines der wesentlichen Erkennungszeichen. Hohe Pelzkappen/Fellmützen – die sogenannte Šajkačas[104] mit der Kokarde – sowie die Anterija, die gekreuzten Patronengürtel, und ein Dolch sind weitere „typische“ Erkennungsmerkmale, die er bei sich trägt.[105]

Die Gabel als nationales Symbol

In der angespannten Situation im Tunnel, in dem die Gruppe der Soldaten fest sitzt, erläutert der Soldat Viljuška der ihn mit einer Handkamera filmenden amerikanischen Journalistin, die sich ohne das Wissen der Soldatengruppe in den Truck geschmuggelt hat, dass er über die Medien erfahren hat, wie kultiviert, fortschrittlich und damit auch überlegen das serbische Volk schon im Mittelalter im Vergleich zu den westlichen Ländern war.

> Ich möchte etwas für die Nachrichten sagen, was ich vor kurzem im Fernsehen gesehen habe. Wusstest du, dass die Serben das älteste Volk sind. Während die Deutschen und die

102 Vgl.:Branimir Anzulović: Heavenly Serbia: from Myth to Genocide, New York 1999, 1–9.
103 Der Begriff Tschetnik, war eine Bezeichnung im ausgehenden 19. Jahrhundert für Mitglieder von paramilitärischen Gruppen, die in den unter Fremdherrschaft stehenden Gebieten für die nationale Befreiung kämpften. Die Tschetniks spielten ursprünglich in den Balkankriegen 1912/13 und im Ersten Weltkrieg eine entscheidende Rolle. Im Zweiten Weltkrieg übernahmen die (Mihailovićs) Tschetniks den Namen, die Embleme und die Attribute der Kämpfer aus dem Ersten Weltkrieg.Vgl.: Willie Hansen: Grundkurs deutsche Militärgeschichte 2. das Zeitalter der Weltkriege 1914–1945, München 2007, 343.
104 Mari-Janine Čalić: Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert, München 2010, 146.
105 Ivan Čolović: Bordell der Krieger. Folklore, Politik und Krieg, Osnabrück 1994, 50.

> Engländer und die Amerikaner vor 600 Jahren Schweine mit den Händen gegessen haben, haben wir das gehabt. Und wir haben schön mit Gabeln gegessen. Auf dem serbischen Schloss haben wir mit der Gabel gegessen und die Deutschen mit den Händen.[106]

Viljuška erwähnt hier, dass an serbischen Höfen die Adligen vor allen anderen Kulturen und Nationen mit Gabeln speisten, während alle anderen noch mit den Fingern aßen. Diese parodistische Modifikation des Gabel-Mythos geht zurück auf ein Fresko im Kloster von Studenica. Dort werden Teilnehmer des serbischen Fürstenhofs beim Essen mit goldenen Gabeln gezeigt.[107] Nach Aussage des Soldaten war es weit verbreitet, dass im 14. Jahrhundert Mitglieder anderer Königshäuser noch mit den Händen aßen, während es in Serbien schon gesittet und kultiviert zuging.[108] Das Mittelalter und damit die vor-osmanische Zeit erfährt in Serbien sowie auch bei anderen Bevölkerungsgruppen im Balkanraum eine ansteigende positive Konnotation und wird als eine Zeit des Fortschritts, als eine reiche und glanzvolle Periode empfunden. Dies steht im starken Gegensatz zu den westeuropäischen Gesellschaften, in denen das Mittelalter eher als eine dunkle und unzivilisierte Periode wahrgenommen wird, während die Neuzeit als fortschrittlich und modern gilt.[109]

106 Lepa Sela Lepo Gore [Pretty Village Pretty Flame, Dörfer in Flammen] R: Srđan Dragojević, YU 1996, DVD 115 min., TC: 01:15:44 - 01:13:56 „Hoću ja da izjavim nešto za dnevnik. Onomad sam gledao na televiziji….jel znaš bre, ti nesrećo, da su Srbi najstariji narod? Dok su švaba i englez i amerikanac pre 600 godina jeli svinju s rukama, mi smo imali ovo, pa lepo viljuškom, boc! Na srpskom dvoru mi s viljuškom, boc – a švaba s rukama, u usta ga jebem!“

107 Ljubica Vinulić, Mitarbeiterin im Volksmuseum in Belgrad (Abteilung: Bildung und Arbeit) erklärt in einem Zeitungsinterview, dass der mittelalterliche Mythos, dass in Serbien mit goldenen Gabeln am Hof gegessen wurde, nicht der Realität entspricht. Es wurde aus Holztellern gegessen, so wie auch beim einfachen Volk. Die Gabel diente lediglich dafür, das Fleisch von einem Teller auf den anderen zu geben, von dem dann mit den Händen gegessen wurde. Siehe: Natalija Živanović Popović: Na srpskom dvoru se ipak jelo prstima, in: http://www.blic.rs/Riznica/Istorije/578222/Na-srpskom-dvoru-se-ipak-JELO-PRSTIMA (27.7.2015).

108 In der populistischen Vorkriegskampagne, die das Vergangene wieder reanimiert hat, ist das Fresko des Klosters Studenica ein mediales Enblem serbischer Überlegenheit geworden. Auf dem Fresko sieht man Mitglieder des serbischen Konigshauses, die mit Gabeln essen – dieses Detail ist der mediale Beweis für die „ausgewählte himmlische“ Nation. Nevena Daković: Post Yugoslav Cinema. New Balkan Cinema, in: Walter Lukan: Serbien und Montenegro, Wien 2006, 517–535, 526; Svetlana Slapsak: Poetika escajga: krpljenje partizanstine u filmu Lepa sela lepo gore, in Profemina (1997) 9/10, 236 ff.

109 Holm Sundhaussen. Die Genozidnation. Serbische Kriegs- und Nachkriegsbilder, in: Nikolaus Buschmann, Dieter Langewiesche (Hrsg.): Der Krieg in den Gründungsmythen europäischer Nationen und der USA, Frankfurt a. M 2003, 351–372, 355.

Der von Viljuška angesprochene Topos des serbischen Mythos, in dem das mittelalterliche West-Europa als ein unkultivierter und zurückgebliebener Ort dargestellt wird, kann als polemische Antwort auf die in ähnlicher Form mythische Verklärung des Westens als ein Raum von Recht, Kultur und Wohlstand interpretiert werden, in dessen Lesart gerade der Balkan und damit auch Serbien die wenig schmeichelhafte Rolle einer zurückgebliebenen, primitiven, konflikthaften und weitgehend „barbarischen" Region einnimmt. Die Gabel, das Symbol des kultivierten serbischen Fürstenhofs, welche als Anhänger an einer Kette um den Hals des Protagonisten hängt, wird damit zu einer Art Devotionalie. Anstelle eines religiösen Motivs, was im gängigsten Fall eine Halskette mit dem Kreuzsymbol wäre, tritt die den serbischen Staat und den Glauben an eine ethnische Gemeinschaft symbolisierende Gabel. Petar, ebenfalls einer der im Tunnel eingesperrten Soldaten und Lehrer aus Banja Luka, ist der Intellektuelle in der Runde. Er erkennt die verhängnisvolle Symbolik der Gabel. Nachdem Viljuška nach seiner Ansprache diese auf den Boden geworfen hat, hebt Petar die Gabel auf und bezeichnet diese als etwas, was sie als Gruppe in die Hölle geführt habe.

Die Gabel steht symbolisch für die mythischen Erzählungen, die wiederum von den visuellen Medien als Ursache der Kriege angeführt werden. Das Fernsehen ist dabei das wesentliche Instrument für die Weitergabe und die Konstruktion nationaler Mythen. Denn Viljuška erwähnt in diesem Ausschnitt explizit, dass er von dem Mythos im Fernsehen erfahren hat. Die Medien treten damit als Mythomoteurs auf und werden als Instrument der Verbreitung des Glaubens an eine serbische kulturelle Überlegenheit genutzt. Die Narration und das Weitergeben dieses von einem in den Medien verbreiteten Mythos wird wiederum über den Film, hier repräsentiert durch die Videokamera der Journalistin, weiter gegeben. Diese Verwendung des Mediums Film im Film ermöglicht die Implementierung gleich mehrerer reflexiver Ebenen. Die im Film wiedergegebene Aufnahme der amerikanischen Journalistin wechselt von der Hochglanz-Filmaufnahme zu der einer Videokamera-Ästhetik. Über diesen Bruch innerhalb des Films, angereichert mit dem typischen Videokamerarauschen, wird der/die BetrachterIn zu einer medialen Selbstreflexionsstrategie animiert. Der Wechsel macht die Darstellung des Films im Film bewusst. Hierbei wird filmästhetisch zudem auf die Berichterstattungen während des Krieges verwiesen. Damit kommentiert Dragojević gleichzeitig auch, indem er implizit die Authentizität solcher Aufnahmen anzweifelt. Durch solche Metafiktionen wird letztlich die Grenze zwischen Fiktion, Dokument und Wirklichkeit problematisiert und zugleich die Positionalität des präsentierenden Mediums selbst hervorgehoben. An dokumentarische Formate angelehnt, hinterfragt die Aufnahme die Gültigkeit des Dokumentarischen als authentisches Abziehbild der Wirklichkeit.

Die Gabel taucht am Ende des Films erneut auf. Während Milan mit den anderen Überlebenden aus dem Tunnel, dem Lehrer Petar sowie dem ehemaligen Belgrader drogenabhängigen Speedy[110], im Krankenhaus in Bosnien liegt und um sein Leben ringt, wird ein bosnischer Häftling eingewiesen. Milan setzt den Doktor unter Druck und droht ihm, sollte Speedy sterben muss auch der muslimische Bosnier sterben. Die dem alten Testament folgenden Logik von „Auge um Auge, Zahn um Zahn" verdeutlicht die während des Krieges betriebene Rechnung: wenn einer von „uns" stirbt, muss auch einer von der „anderen Seite" sterben. Nachdem Milan erfahren hat, dass Speedy gestorben ist, kriecht er mit letzter Kraft aus seinem Bett, um den muslimischen Bosnier mit einer Gabel zu töten. Die Gabel als das Symbol der serbischen Tradition und Geschichte und hier letztlich als ein Symbol der nationalen Mythen fungierend wird als Waffe zweckentfremdet, um die andere Ethnie bzw. die vertürkten zu töten und damit Rache zu üben für die erlittene Niederlage und den Tod der Landsleute. So schließt sich der aus der Historie erklärende Kreis. Das Vergangene wird erneut zum Anlass für ethnischen Hass genommen, dem selbst Milan erlegen ist.

Symbole und Ästhetiken: ästhetischer Eklektizismus

Marko, der jüngste unter den Soldaten im Tunnel, spiegelt den popkulturellen Einfluss anhand seiner Kleidungsstücke wider und repräsentiert damit einen ästhetischen Eklektizismus, über die sich die junge Generation ausdrückt. In ihm vermengen sich westeuropäische und US-amerikanische Symboliken mit den national serbischen. Auf seinem schwarzen Stirnband stehen die chinesischen Buchstaben für Drachen, auf dem Panzer hisst er die Flagge der konföderierten Staaten Amerikas, (Abb. 24) während der kriegerischen Aktionen zeichnet er das in Serbien populäre Graffiti mit den drei erhobenen Fingern (Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger) an die Wände der von den serbischen Truppen angezündeten Häuser. Unter dem Dreifingerzeichen prangt der Spruch „von Serbien bis nach Tokio" (Srbija do Tokija). (Abb. 25 a) Während man mit Tito die Idee der Brüderlichkeit und Einheit verbindet, wird Milošević nach Ansicht des Psychiaters Milan Milić[111] mit dem Spruch von

110 Brzi (Speedy) ist wohl der am wenigsten mit dem serbischen Land Verbundene. Freunde, die ihn im Krankenhaus besuchen, bezeichnen sich, nachdem Milan sie fragt welcher Nationalität sie angehören, als Drogenabhängige (Narkomani).

111 Interview mit dem Psychiater Milan Milić in dem Online-Artikel Ivana Mastilović Jasnić: Kult vođa kod nas opstaje decenijama: Tito, Milošević, pa Vučić, in: Blic 23.3.2014, http://www.blic.rs/Vesti/Tema-Dana/451797/Kult-vodja-kod-nas-opstaje-decenijama-Tito-Milosevic-pa-Vucic (22.4.2014).



Abb. 24: Die Kampftruppe auf dem Panzer, Srđan Dragojević, Lepa sela lepo gore, Serbien 1996.



Abb. 25 a: Das Dreifingerzeichen mit dem Spruch: von Serbien bis Tokio, Srđan Dragojević, Lepa sela lepo gore, Serbien 1996.

Serbien bis Tokio assoziiert.[112] Dieser Satz spielt auf die Expansionspolitik der serbischen Regierung während des Krieges und auf die Idee Groß-Serbiens an. Zum ersten Mal hörte man den Ausspruch, nachdem der Fußballclub Roter Stern Belgrad (Crvena Zvezda Beograd) im Jahr 1991 den Weltpokal gewonnen hatte. Die Phrase wurde von serbischen Fußballfans genutzt, um die Fans der anderen rivalisierenden Clubs aber auch andere ethnische Gruppen zu verspotten und ihre Vormachtstellung zu untermauern. Unter den serbischen Nationalisten nimmt er später eine Konnotation an, welche eher einer territorialen Selbstüberschätzung gleicht. Während der Nato-Angriffe im Jahr 1999 wurde der Spruch dann in „von Serbien nach Tokio, aber über Milwaukee“ („Srbija do Tokija, al'preko Milvokija“) modifiziert, um die Missbilligung der Nato-Angriffe deutlich zu machen.

112 Ebd.



Abb. 25 b: Vuk Drašković auf einem Kasettencover mit dem Titel: Svi, svi, svi (Alle, alle, alle).

Die alternative serbische Rockband Goribor hat dann wiederum im Jahr 2006 auf den Slogan parodistisch geantwortet und ihr Demoalbum „Stondom do Tokija" (Bekifft bis nach Tokio) genannt.

Die über dem Spruch abgebildete hoch erhobene Hand mit den drei gespreizten Fingern wurde zum Symbol für den serbischen Sieg oder Erfolg. Es ist jedoch ursprünglich das ikonografische Zeichen der von Vuk Drašković geführten serbischen Opposition. Drašković erwähnt in einem Interview, wie er im Zusammenhang mit der Gründung der serbische Erneuerungsbewegung (Srpski Pokret Obnove, SPO), einer demokratisch-nationalistischen Partei, die drei Finger am 6. Januar des Jahres 1990 in Nova Pazova erhoben hat. Er erzählt weiter, dass er zu diesem Gruß durch das Bild „Aufstand in Takovo" (Ustanak u Takovu) inspiriert wurde, welcher im Jahr 1815 stattgefunden hat. Auf diesem führen die Versammlungsteilnehmer und der Prinz Miloš Obrenović die Geste der erhobenen Hand mit den drei gespreizten Fingern aus. Ihm zufolge ist diese Geste ein Symbol der christlichen Aufstände gegen die islamischen Unterdrücker.[113] (Abb. 25 b) Gleichzeitig kann die Drei-Fin-

113 Zoran Nikolić: Tri prsta za pobedu, 17.11.2007, in: http://www.nadlanu.com/pocetna/Tri-prsta-za-pobedu.a-16934.43.html (3.5.2014)

ger-Symbolik im Kontext Draskovićs auch als Anti-Milošević-Symbol und damit auch als Symbol der sozialistischen Führungspolitik Miloševićs sowie der Idee des Zusammenhalts Jugoslawiens verstanden werden. Sie wurde im Allgemeinen zum Symbol der Opposition, sodass sich auch die Mitte der 1990er Jahre aufkommenden StudentInnenrevolten der Drei-Finger-Symbolik annahmen. Nach der Regierungszeit Miloševićs, Anfang der 2000nder, entwickelte sich das Zeichen immer mehr zum Mainstream und wurde zu einem allgemeinen serbischen Gruß, der mit der ethnischen Gemeinschaft, dem „Serbisch sein", verbunden ist. Vor allem im Zusammenhang mit Sportevents erweckt der Gruß immer wieder Aufsehen. So wurde, als Serbien 1995 die Europäische Meisterschaft im Basketball gewann und die gesamte Mannschaft den Drei-Finger-Gruß ausführte, dies von den anderen Ethnien (vor allem von Kroaten und bosnischen Muslime) als stark nationalistisch aufgefasst.

Oftmals wird die Herkunft des Grußes in Analogie mit der orthodoxen Ausformung der Bekreuzigung gesetzt, bei der man sich mit drei Fingern bekreuzigt (Vater, Sohn und heiliger Geist). Für diese rituelle Geste presst man Zeige-, Mittelfinger und Daumen aufeinander. Damit wird, im Unterschied zu den Katholiken, die sich mit zwei Fingern bekreuzigen, die Dreifaltigkeit repräsentiert und das spezifisch Serbische betont.[114]

Generationen im Konflikt: Velja und Gvozden

Konflikte innerhalb der Generationen und damit auch zwischen den verschiedenen politischen Systemen, dem sozialistischen und dem (national) demokratischen, werden durch die Figuren zweier Soldaten repräsentiert, die ebenfalls in dem Tunnel festsitzen. Gvozden, der Hauptmann der Gruppe, und ein ehemaliger JNA-Offizier, der von Velimir-Bata Živojinović gespielt wird, der in ganz Jugoslawien für seine Rollen in den patriotischen PartisanInnen-Filmen der Tito Ära bekannt ist. Die von ihm gespielte Figur erfährt durch seine Besetzung eine besonders ironische Brechung. Seine Rolle im Film Valter brani Sarajevo (Walter verteidigt Sarajevo, Hajrudin Krvavac, 1974) ist nicht nur national, sondern international bekannt und erzählt die Geschichte des Widerstands gegen die Nazis in der bosnischen Hauptstadt Sarajevo. Velja, mit dem er eine Meinungsverschiedenheit austrägt, ist ein Kleinkrimineller, der in Deutschland seine „Geschäfte" in den späten 1980er und 1990er Jahren machte. Velja macht die Generation Gvozdens

114 Auch die Kroaten benutzen die drei Finger (Daumen-, Zeige- und Mittelfinger), um sich zu beeidigen während der Zeit der NDH. In: Milenković, Ivan und Vesna Pešić: Tri Prsta Borisa Tadića in H-Alter, 13.8.2008 http://www.h-alter.org/vijesti/tri-prsta-borisa-tadica (3.6.2014).

für den Krieg verantwortlich. Während Gvozden seine Generation als Ehrenhaft betitelt, widerspricht ihm Velja vehement, indem er anführt, dass nicht ein Haus in Feuer gesetzt werden würde, wenn dieses ehrlich verdient gewesen wäre, denn dann wäre es auch nicht so einfach, diese zu verbrennen. Des Weiteren führt er aus, dass solange Tito sie noch mit US-amerikanischen Dollars bezahlt hätte, die Brüderlichkeit und Einheit gerne beibehalten worden wäre, als allerdings kein Geld mehr da war, hätte man es sich plötzlich anders überlegt und sich gegenseitig attackiert.[115]

In der Figur Veljas spiegelt sich die Enttäuschung der jugoslawischen Bevölkerung wider, die in den 1980er bis in die 1990er Jahre herrschte. Der sogenannte Sonderweg, den Jugoslawien eingenommen hatte, brachte der Bevölkerung nach Velja lediglich in den ersten Jahrzehnten der Regierungszeit Titos (1970er) einen gewissen finanziellen Wohlstand. Eine verbreitete Annahme besagt, dass dieser finanzielle Wohlstand vornehmlich auf den Krediten fußte, die Tito während seiner Amtszeit aufgenommen hatte und die wiederum beglichen werden mussten und so zu dem ökonomischen Zusammenbruch führten, was Anfang der 1990er Jahre eine starke Inflation verursachte. Über den Konflikt wird die tiefe gesellschaftliche Spaltung deutlich, die sich zwischen den Befürwortern des sozialistischen Regimes und den Gegnern bzw. Systemkritikern auftut.

Slobo und das Kosovomädchen

Slobo, der ehemalige Nachbar von Milan und Halil, ist nicht Teil der Soldatentruppe. Er steht außerhalb der Kampfhandlungen. Schon sein Name verrät die Analogie zu dem serbischen Präsidenten Slobodan Milošević. Slobodan ist zwar ein gängiger Name in Serbien, aber sein diminutiv Slobo ist eng verbunden mit der Führerpersönlichkeit Slobodan Milošević́s. Slobos Opportunismus und sein inhumaner Umgang mit den Opfern des Krieges, seien es Muslime, Kroaten oder Serben, schafft eine klare Parallele zu der ökonomischen Handhabung Milošević́s während des Konflikt im ehemaligen Jugoslawien und seinen kriminellen Machenschaften. Darüber hinaus wird eine deutliche Verbindung zwischen ihrem jeweiligen wirtschaftlichen Gewinn und ihrer Machtposition hergestellt. Slobo wird im Laufe der Handlung zum Hüter der von den Flüchtlingen verlassenen Häusern und infolgedessen zum professionellen Händler von Waren und Kriegsprofiteur, indem er ihm anvertrautes Hab und Gut verkauft und neue, günstige Ware aufkauft.

115 Lepa Sela Lepo Gore [Pretty Village Pretty Flame, Dörfer in Flammen] R: Srđan Dragojević, YU 1996, DVD 115 min., TC: 01:14:07–01:15:21.



Abb. 26: Slobo mit dem Kosovomädchen als Geschenk, Srđan Dragojević, Lepa sela lepo gore, Serbien 1996.

Während der Protagonist Milan im Krankenhaus liegt, erscheint Slobo im Pelzmantel und mit dem Kosovomädchen-Bild von Uroš Predić unter dem Arm im Krankenhausgang. Das Bild schenkt er dem Oberarzt, mit dem freundschaftlichen Hinweis, dass der Oberarzt doch auf „unsere Jungs" aufpassen soll.[116] (Abb. 26) Die Kosovska Devojka, assoziiert mit dem Beruf der Krankenschwester oder Pflegerin und symbolisch für die Fürsorge und Pflege der Gefallen und Verwundeten stehend, stellt die im Krankenhaus Arbeitenden in eine Traditionslinie mit dieser. Gleichzeitig stellt das in diesem Kontext gezeigte Bild eine enge Verbindung zwischen dem Krieg der 1990er Jahre und der Schlacht auf dem Amselfeld her. Dragojević weist hier subtil auf die politische Handhabung der Verknüpfung der zwei Kriege hin, die damit als etwas sich wiederholdendes dargestellt werden und den Mythos der ewigen Schlacht gegen die Osmanen lebendig hält. Zum anderen wird Kritik daran geübt, dass gerade die Kriegsprofiteure sich diese Mythen zu eigen machen, um sich daran im Grunde nur zu bereichern. Slobo stilisiert sich durch das Bild des Kosovomädchens, ähnlich wie Miloševic über die heldenhaften Ahnen, zum Hüter der serbischen Nation. Dabei betreibt Slobo im Film Handel mit den zurückgelassenen und geraubten Kulturgütern der Flüchtlinge – ähnlich wie auch Slobodan Milošević, der sich an den immateriellen Kulturgütern ideologisch bedient und daraus finanziellen Profit schlägt.

Keine Helden

Über die heterogene Gruppe der serbischen Soldaten im Tunnel werden die verschiedenen sozialen Schichten dargestellt, die sich im bosnisch-serbischen Krieg

116 Ebd., TC: 01:19:00.

wiederfanden.[117] Dabei ist zu konstatieren, dass der Film keine Similarität zwischen den serbischen Soldaten erkennbar macht. Sie verfolgen unterschiedliche Interessen, die sich innerhalb der politischen Orientierung, der beruflichen Profession und der allgemeinen Interessen zeigt. Mitglieder der verfeindeten Gruppen (bosnischen-Muslime) haben dadurch mitunter mehr miteinander gemein, als diejenigen, die der gleichen Ethnie angehören. Heroische Gesten, so wie sie bei Zdravko Šotras Boj na Kosovu zu sehen sind, finden sich so nicht wieder, eher schon werden die Abgründe des Krieges dargestellt. So werden die Soldaten nicht als Helden, sondern als Opfer porträtiert. Allerdings sind sie nicht die Opfer der bosnischen Muslime oder Kroaten, sondern Opfer ihrer eigenen, über die Medien verbreiteten widersprüchlichen Mythen und Ideologien, welche für sie selbst als auch für andere eine Gefahr darstellen. Die Mythen, welche über die audio-visuellen Medien gestreut werden, werden hier als die wesentlichen Motoren für den Krieg gewertet, die zu einem ewigen Zyklus der Gewalt führen, dem sich niemand entziehen kann.

3.3.2 Srđan Dragojevićs Rane (1998) – Asphalthelden

Mythische Heldenfiguren spielen in dem Film Rane von Srđan Dragojević aus dem Jahr 1998 kaum eine Rolle. Hier werden vielmehr die „Asphalthelden" zelebriert, jene Kleinkriminellen und Kriegsverbrecher, die in den 1990er Jahren innerhalb der jugendlichen Subkultur an Anerkennung gewannen und großteils über die audio-visuellen Medien zu Helden und Idolen avancierten. Dabei wird diese Thematik nicht unmittelbar, so wie in Lepa Sela Lepo Gore, im Krieg selbst verhandelt, sondern es wird hier vielmehr gezeigt, wie sich der Krieg in der Stadt Belgrad auswirkt und wie sich innerhalb der serbischen und in diesem Fall Belgrader Gemeinschaft Spannungen aufgrund der Destabilisierung des wirtschaftlichen sowie politischen Systems entfalten. Der Fokus liegt wie bei Lepa Sela Lepa Gore weniger auf der Auseinandersetzung mit dem Anderen, sondern vielmehr auf dem Umgang und den Brüchen mit dem und innerhalb des Eigenen. Die Rahmenhandlung des Films folgt dabei der Entwicklung zweier in den Suburbs von Belgrad heranwachsenden Jugendlichen (Novi Beograd), welche während der kriegerischen Auseinandersetzungen – zwischen 1991 und 1996 – in den kriminellen Untergrund eintauchen, der sich in Serbien während der Jugoslawienkriege flächendeckend entfaltete. Der Film fokussiert somit die Zeitperiode, in

117 Vgl. Misha Glenny: If you are not for us, aus: Sight & Sound, November 1996, Vol. 6, Issue 11, 10–13, 10.

der sich Serbien, hier symbolisch vertreten durch die Hauptstadt Belgrad, vor einem progressiven sozialen und ökonomischen Kollaps befand. Diese Zeiten waren von einer hohen Inflation geprägt, die von der UN verhängten Sanktionen erzwangen die Isolation Serbiens gegenüber den anderen Staaten und innerhalb der jungen Generation verbreitete sich eine immer stärker werdende Perspektivlosigkeit, in der die Heranwachsenden mit Armut, Uneindeutigkeiten und Angst konfrontiert waren. Diese Form der Desorientierung und die Veränderung des Wertesystems führten dazu, dass kriminelle Persönlichkeiten in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückten und sich innerhalb der Medien als die erfolgreichen Selfmademan verorten konnten oder als solche repräsentiert wurden. Für den Vreme-Journalisten Milan Milošević macht dies deutlich, wie in den 1990er Jahren die Wahrnehmung solcher Persönlichkeiten zustande kam.

> Die hitzköpfigen Burschen, welche sich einst Verbrecher genannt haben, sind zu Idolen geworden. Respektvolle Bürger mit reservierten Tischen in den besten Restaurants, mit Apartments in den besten Hotels, Businessmänner mit Bodyguards und Fahrpersonal von Luxususautos mit verspiegelten Gläsern, angesehene Gäste in Talkshows [...] In der Öffentlichkeit sind diese groß reklamierten feurigen Jungs ein Prototyp von Kraft, Furchtlosigkeit, Ritterlichkeit und Vaterlandsliebe und die Vertreter des Turbo-Stils.[118]

Diese für einen Teil der Jugend heldenhaften Figuren, die sich innerhalb krimineller Kreise bewegen, avancieren zu den identitätsstiftenden Persönlichkeiten der beiden Protagonisten. Das modellhafte Vorbild der Erzählung der jungen Kriminellen in RANE findet sein „reales" Pendant in der Geschichte von Janko Baljaks Dokumentarfilm VIDIMO SE U ČITULJI (See you in the obituary)[119] aus dem Jahr 1995, welcher wiederum auf dem Sachbuch-Bestseller „Kriminal koji je izmenio Srbiju" (The Crime that changed Serbia) der Belgrader Journalisten

---

118 Milan Milošević; Ispovesti kriminalaca u štampi – slučaj Srbija, 2.6.2005, in: http://www.media.ba/bs/pravda-i-sigurnost-tehnikeforme-novinarstvo-tehnike-i-forme/ispovesti-kriminalaca-u-stampi-slucaj (15.8.2014) „Žestoki momci koji su se nekada zvali lopovi i kriminalci postali su idoli, uvaženi građani sa rezervisanim stolovima u najboljim restoranama, zakupljenim apartmanima u najboljim hotelima, biznismeni sa telohraniteljima i vozačima luksuznih, često blindiranih automobila, i uvaženi gosti talk show programa....U javnoj predstavi ti naveliko reklamirani žestoki momci postali su prototip snage, neustrašivosti, viteštva i rodoljublja i promoteri turbo-stila."

119 Produziert wurde der Dokumentarfilm von dem unabhängigen News-Broadcaster B92, welcher in Opposition zu der damaligen Regierung unter Milošević stand. Zwischenzeitlich von der Regierung verboten und abgeschaltet wich B92 auf das Internet aus, um seine u.a. systemkritischen Berichte zu veröffentlichen und gewann an großer Popularität. Mittlerweile hat sich der Radiosender zu einem großen Medienunternehmen entwickelt.

Aleksandar Knežević und Vojislav Tufegdžić basiert.[120] Sowohl das Buch als auch der Dokumentarfilm spiegeln das intime Portrait junger krimineller Gangs wider, die sich während des Milošević-Regimes zusammengefunden haben. Bei vielen der hier porträtierten jungen Kriminellen führte tatsächlich der „Weg in die Todesanzeige“ noch bevor Baljaks Film beendet und distribuiert wurde. Der Dokumentarfilm zeigt die Anziehungskraft des schnellen Geldes, aber auch den Wunsch der jungen Männer nach Anerkennung, Macht und dem Glamour, so wie es Kristijan Golubović, ein bekannter serbischer Mafioso in dem Film VIDIMO SE U ČITULJI bekräftigt: „Jeder junge Mann in Serbien träumt davon ein Gangmitglied für wenigstens fünf Minuten in seinem Leben zu werden.“ Weiter führt Golubović hierzu aus, dass „das was wir in einem Tag durchleben, einfache Sterbliche nicht in ihrem ganzen Leben erleben.“[121]

Der Film Rane zeigt die Umstände und Verlockungen, sich kriminellen Gangs anzuschließen, die mit Anerkennung, Ruhm und Abenteuer locken, aber in einem Land, in dem moralische und ökonomische Werte keinerlei Gültigkeit mehr besitzen, auch einen Ausweg aus der Krise versprechen. Verdeutlicht über die Abnahme der Bilder bieten auch die amtierenden PolitikerInnen keinerlei Orientierungsfläche mehr. Diese in den frühen 1990er Jahren von der übrigen Gesellschaft zelebrierten politischen Idole werden von Pinki und Švaba als Personen gelabelt, die mit einem Verfallsdatum versehen sind. Sie stellen sich als völlig nebensächlich heraus und sind nicht Teil ihres Wahrnehmungskreises.

Dragojević stößt den Betrachter immer wieder auf das Fernsehen als Vermittler und auf dessen entscheidende Rolle in der Mobilisierung und Formierung der serbischen Staatsgemeinschaft. Den größten Eindruck macht auf die beiden Jungs Pinki und Švaba die serbische TV-Talkshow „Puls Asfalta“, die einer tatsächlichen Fernsehshow mit dem Namen „Crne Biseri“ (Schwarze Perlen) nachempfunden wurde.[122] Das politische Regime hatte während der Periode Miloševićs einen Großteil der Medien unter Kontrolle und bot u.a. Kriegsveteranen eine Plattform,

---

120 Im Jahr 2015 wurde das zweite Buch zu dem Thema herausgebracht „20 Jahre später“ von den Autoren Aleksandar Knežević i Vojislav Tufegdžić: Vidimo se u čitulji 20 godina posle.

121 Janko Baljak: Vidimo se u čitulji, 1994, 3:06–5:00 und 23:59–25:00 Aleksandra Kneževića I Vojislava Tufegdžića erklären das folgendermaßen: „Obični smrtnici to su, ovaj, normalni ljudi koji žive jednim normalnim životom. Mi ih zovemo obični smrtnici zato što, kažem, to što mi doživljavamo u jednom danu, oni ne dožive za ceo svoj život […]. Po meni, najviše mi se dopada i na neki način mi je uzor Arkan. Postigao je zavidan nivo organizacije što je malo ko postigao u našoj zemlji, pogotovo što je to teško sa našim narodom.“

122 In Unterhaltungs-Talkshows wie Crni Biseri (Schwarze Perlen) oder Minimaksovizija wurden bekannte Persönlichkeiten aus dem Krieg eingeladen, wie bspw. Arkan sowie auch andere bekannte Persönlichkeiten.

auf denen sie ihre Erfahrungen aus dem Krieg mit der serbischen Öffentlichkeit teilen konnten. Diese serbischen TV-Shows wurden zu einer Präsentationsfläche für alle bekannten oder auch bis dato unbekannten serbischen kriminellen Celebrities. Nicht nur, dass die visuellen Medien in der Periode Miloševićs Kriegsverbrechern eine Inszenierungsfläche boten und diese als respektable Persönlichkeiten deklarierten, sie teilten zudem auch die finanzielle und politische Macht des Regimes.

Der spätere Wunsch Pinkis und Švabas selbst an der Show teilzunehmen und so über ihre kriminellen Taten berühmt zu werden und sich Anerkennung innerhalb der serbischen Gemeinschaft zu verschaffen, findet seinen Anfang in der Bekanntschaft mit dem Nachbarn Kure. Dieser ist ein lokaler Kleingangster, der die Jungs unter seine Fittiche nimmt und in den kriminellen Untergrund Belgrads einführt. Kure begeht Raubzüge in Deutschland und plündert zudem als Wochenendsoldat in den Kriegsregionen die Häuser des kroatischen Nachbarstaates. Seine Freundin Suzanna, die sich ihr Geld als Turbofolk Sängerin verdient, ist Nutznießerin seiner kriminellen Machenschaften. Das im Film porträtierte Pärchen ist ein Abziehbild der in der serbischen Gemeinschaft verbreiteten Verbindung dieser zwei unterschiedlichen Welten: des Gangstertums und des Pops, welche in den 1990er Jahren eine besonders enge Verbindung eingehen.

Turbofolk, der Soundtrack der Unterwelt

Die serbische Jugendkultur der 1990er Jahre war von dem Trashschick des Turbofolks und dessen glorifizierter Vereinigung mit dem Gangstertum beeinflusst. Der Turbofolk wurde „zum Soundtrack der Unterwelt“ erklärt. Dies war die Lieblingsmusik der kahl geschorenen jungen Burschen, den „Dizelašis“, deren Name sich auf ihre Vorliebe für die Klamotten der Marke Diesel bezog und auf den Benzinschmuggel, der sie reich machte.[123] Die Dizelašis behängten ihre Trainingsanzüge und Markenklamotten mit schweren goldenen Ketten, an denen überdimensionale orthodoxe Kreuze hingen. Schwere Gold-Ringe und Armbänder waren an Handgelenken und Fingern. Den Gegenpart dazu stellten die exponierten Frauen, die sogenannten Sponzoruše dar (die Gesponsorten). Das waren die Frauen, die sich von den Dizelašis aushalten ließen und (dafür) ihre weiblichen Reize zur Schau stellten, indem sie ihre Kurven durch kurze Röcke, grelle Farben und weit ausgeschnittene Shirts betonten. Der Musikstil des Turbofolks wird von dem däni-

123 Vgl. Adam Higginbotham: Die listige Witwe, in: http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2004-09/artikel-2004-09-die-listige-witw.html (15.4.2014). Originaltext in: The Observer Magazine: Arkan and me vom 4.1.2004.

schen Anthropologe Mathijs van de Port als ein Amalgam von Text-Vision und Musik beschrieben, welche sich gleichzeitig auf Tradition und Moderne stützt. Dabei ist nach van de Port die eigentliche Bedeutung und Signifikanz der traditionellen Volkslieder verloren gegangen. Sie wurden durch die Inhalte des modernen kommerziellen Lebensstils ausgetauscht. Wo es bei der traditionellen Musik um unschuldige Themen wie die Schönheit der Dörfer, die blumigen Wiesen, die unglückliche Liebe ging, bestimmen beim Turbofolk Texte über Drogen, Alkohol und luxuriöse Autos die einsilbigen Refrains.

So wie auch bei dem Kleinkriminellen Kure und seiner Freundin Suzanna waren nicht wenige der Kriegshelden/Kriminellen mit Turbofolk-Sängerinnen verheiratet. Das bekannteste und in den Medien am ausgiebigsten zelebrierte Glamourpaar waren Ceca und Arkan.

Ceca

Das aus dem Süden Serbiens stammende junge Mädchen Svetlana Ceca Veličković, bekannt unter ihrem Namen Ceca, avancierte in den 1990er Jahren zu einer der erfolgreichsten Tubofolk-Sängerinnen Serbiens und darüber hinaus. Ihr großes Vorbild ist die Sängerin Lepa Brena, die noch in Jugoslawien einen großen Einfluss auf die junge Generation der späteren Turbofolk-Sängerinnen hatte. Ceca übernahm Brenas mädchenhafte Koketterie, setzte sich aber im Gegensatz zu dieser in ihren Turbofolk-Songs explizit für die national serbische Sache ein. Während des Krieges unternahm Ceca Reisen nach Bosnien, wo sie die Kriegsmoral paramilitärischer Einheiten an der Front hob, indem sie Showtanznummern anbot. (Abb. 27) Während einer dieser Touren spielte sie auch einen Gig für Arkans Tiger, auf dem sie den 40jährigen Kriegsverbrecher und siebenfachen Vater Željko Ražnjatović kennen lernte, den sie im Jahr 1995 schließlich heiratete.[124] Die Vereinigung von Turbofolk und organisiertem Verbrechen bekam so schließlich eine hochgradig wörtliche Bedeutung. (Abb. 28) Der international gesuchte Kriegsverbrecher und im Land als Kriegsheld verehrte Željko Ražnjatović, auch bekannt unter dem Namen Arkan, war entscheidend in die Organisation und Führung der paramilitärischen Kräfte während des Krieges involviert und wurde im Zuge dessen von der UN wegen Menschenrechtsverletzungen angeklagt.[125] Doch schon vor dem

124 Vgl. Baby Ball, Iva Prolić: Musik für Idioten. Aufstieg und Fall des serbischen Turbofolks, Vice Magazin 2011, 22.

125 Der lokale serbische Fußballclub Obilić, im Jahr 1924 gegründet, avancierte unter Arkan in den 1990ern in Kürze zu einem der bekanntesten Zentren der Mobilisierung für die national orientierte Bevölkerung und galt zudem auch als Ort der Anheuerung von paramilitärischen Einheiten, welche in Kroatien und Bosnien während des Bürgerkriegs zum Einsatz kamen.



Abb. 27: Ceca im Militärdress.

Kriegausbruch machte er Karriere als Bankräuber und erschien auf Interpols Most-wanted-Liste. In den 1970er und 80er Jahren wurde er für Raub und Mord in zahlreichen europäischen Ländern verantwortlich gemacht. Mit seiner reichen, in weiten Teilen mafiösen Biografie war er der Liebling der serbischen Medien, sodass eine Vielzahl an Berichten über ihn und seine „glorreichen" Taten während des Krieges kursierten.[126] So wie für Vojislav Tufegdžić in dem Dokumentarfilm VIDIMO SE U CITULJI war Arkan auch für viele andere Jugendliche ein großes Vorbild – wie er kommentiert: „Am meisten gefällt mir Arkan, welcher mir auch irgendwie ein Vorbild ist. Er hat ein Organisationsniveau erreicht, welche wenige in unserem Land erreicht haben, gerade weil es mit unserem Volk auch so schwer ist."[127] Die Hochzeit mit der Turbofolk-Sängerin Svetlana Ceca Veličković Arkan

126 Ivan Čolović: Bordel ratnika. Folkor, politika i rat. Četvrto izdanje, Beograd 2007, 185.
127 [Filmausschnitt: 3:06–5:00 und 23:59–25:00 = 3Min,]Vojislava Tufegdžića ovako to objašnjava: „Po meni, najviše mi se dopada i na neki način mi je uzor Arkan. Postigao je zavidan nivo organizacije što je malo ko postigao u našoj zemlji, pogotovo što je to teško sa našim narodom."



Abb. 28: Ceca und Arkan nach der Trauung.

am 19. Februar 1995 war eines der größten Medienevents des Jahres, welches im staatlichen Fernsehen übertragen wurde. Die Zelebrierung dieser Vereinigung wurde nachträglich kommerzialisiert und erfolgreich als VHS verkauft. Im Zuge des Medienhypes und der zunehmenden Popularisierung des Turbofolks stieg Ceca damit auch gleichzeitig zur neuen jugoslawischen Musikkönigin auf. Die Hochzeitsfeier selbst endete, mehrere Kostümwechsel später, mit einer großen Party im Intercontinental-Hotel. Ceca erklärt in einem Interview, wie ihre Familie auf die Hochzeit mit Arkan reagierte: „Meine Eltern sind furchtbar stolz, weil ich die Frau unseres größten Helden sein werde".[128] Zur Zeremonie selbst trug Ceca ein weißes Kleid mit überladener Spitze, Arkan eine serbische Offiziersuniform aus dem Ersten Weltkrieg und um den Hals hatte er sich eine goldene Kette mit dem orthodoxen Kreuz gehängt. Seine Affinität zum Ersten Weltkrieg findet sich auch in seinen Privatgemächern wider. Arkan besaß eine umfangreiche Sammlung von Werken serbischer Künstler, die sich mit dem Ersten Weltkrieg auseinandergesetzt haben.[129] Nach Marie-Janine Čalić waren die kollektiven Erinnerungen an den Ersten Weltkrieg für die serbische Bevölkerung identitätsstiftend, weil das Heldentum und die hohen Verluste sowie die sich darin ausdrückende Opferbereitschaft zum Gründungsmythos des ersten

128 Adam Higginbotham: Die listige Witwe, in: http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2004-09/artikel-2004-09-die-listige-witw.html (15.4.2014). Originaltext in: The Observer Magazine: Arkan and me vom 4.1.2004.
129 Ebd.

gemeinsamen jugoslawischen Staates stilisiert wurden. In Serbien ist dabei die Sichtweise dominant, dass das serbische Volk sich für die anderen südslawischen Völker aufgeopfert habe.[130]

Mutter der Nation

Ceca als das berühmteste und bekannteste Gesicht der Turbofolk-Society ist mehr als nur die Turbofolk-Queen der Nation: „Ceca ist das Leitbild, ist das Symbol eines Volkes, ist das Gesicht Serbiens, die Mutter der Nation."[131] Ceca, die in der Bevölkerung und den Medien auch Ceca National (Ceca Nacija) genannt wird, erlangte gleich neben dem vielfach reproduzierten Kosovomädchen den Status einer nationalen Ikone. Die serbische Künstlerin Vladislava Đurić von der Kunsthochschule Novi Sad kreierte im Jahr 2013 ein Bild Cecas im Stile einer serbischen Ikone. Hierbei greift sie das populärste Motiv in der orthodoxen Kirche auf, das der heiligen Mutter Maria. Statt dem Jesuskind hält sie jedoch ein Mikrofon in ihrer linken Hand. Umhüllt wird sie von einem blauen Gewand, das darunter erkennbare Blumenkleid, welches vom Gewand teilweise verdeckt wird, lässt ihre vollen Brüste zur Geltung kommen. Der Fokus in der Darstellung Cecas liegt, im Gegensatz zu der klassischen Darstellung Marias, die das Jesuskind in den Mittelpunkt stellt, auf ihren weiblichen Reizen. (Abb. 29)

Die Künstlerin Vladislava Đurić bekräftigt, dass ihre Ikonendarstellung „die Heilige Ceca" („Sveta Ceca") die gegenwärtige Lage der serbischen Bevölkerung sehr treffend widerspiegelt:

> Die Idee war, dass ich die Volksikone in den Kontext einer heiligen Ikone stellen wollte, wie eine Form der Kommunikation und der Markierung der gegenwärtigen Qualität und dem Niveau der Kultur in Serbien [...]. Ich habe nicht die Notwendigkeit gehabt Ceca auszuwählen, weil das schon das Volk gemacht hat, sie nennen sie serbische Mutter, was zu dem Synonym einer Person wird, welche ein Opfer war, eine Witwe für einige, eine Heldin, eine alleinerziehende Mutter für andere. Als solche hat sie einen starken Einfluss auf einen großen Teil der Jugend in diesen Regionen.[132]

130 Marie-Janine Čalić: Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert, München 2010, 308 f.

131 „Jer Ceca nije samo pevačica. Ne, Ceca je uzor, Ceca je simbol jednog naroda, Ceca je lice jedne Srbije, majka nacije" Amitz Dulniker: Srpska maćeha, Website: Crnogorska pitanja, http://crnogorskapitanja.wordpress.com/2013/07/02/srpska-maceha-ceca-je-sinonim-za-ono-najgore-u-srpskom-narodu-lazni-patritoizam-razbojnistvo-urusene-vrijednosti/ (15.3.2015).

132 Ikona Cece samo je jedan deo celog projekta, 7.6.2010 in Svet, http://www.svet.rs/najnovije-vesti/ikona-cece-samo-je-jedan-deo-celog-projekta (15.3.2014). „Ideja je bila da folk ikonu stavim u kontekst ikone sveca kao način komunikacije i brendiranja trenutnog kvaliteta i nivoa kulture u Srbiji", rekla je Vladislava Đurić za „Novosti" i dodala: „Ja nisam imala potrebe da biram Cecu, jer je to narod već učinio, nazivajući je srpskom majkom, kao sinonim osobe koja je bila

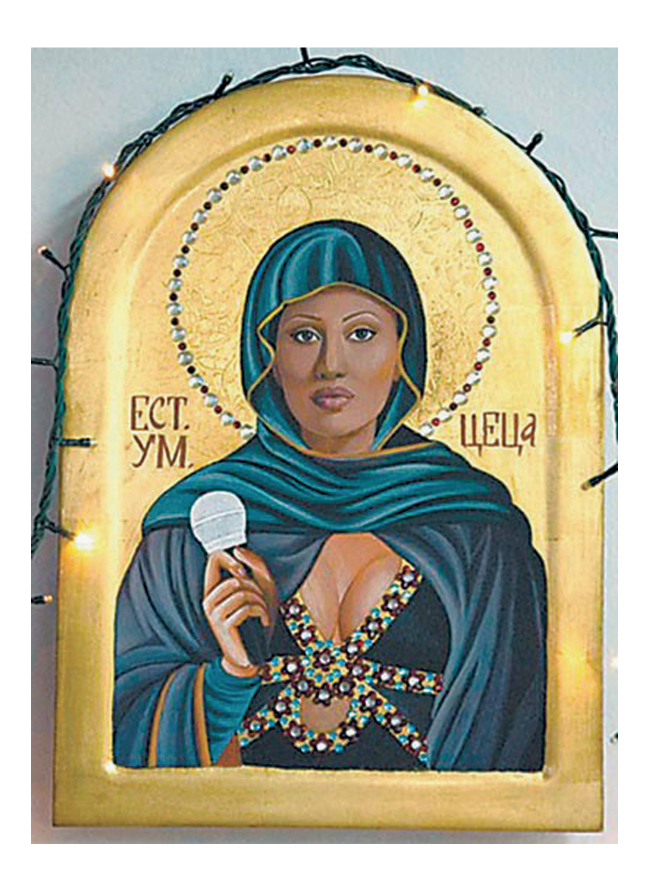


Abb. 29: Vladislava Đurić, Die heilige Ceca, Novi Sad 2010.

Ceca selbst gibt in einem der Interview zu, dass sie sich gern als „tragische Ikone der serbischen Frau“ stilisiert, als die gläubige Christin, die ihre Kinder über alles „liebt und tapfer gegen Unrecht kämpft.“ Auf die Frage, wie die Leute in Serbien inzwischen über sie denken, antwortet sie: „Sie sehen mich als Opfer. Als Opfer meines Namens und meiner großen Popularität und meiner großen Liebe. Weil ich Željkos Ehefrau war“.[133]

---

i žrtva, udovica, za neke heroj, samohrana majka... Kao takva, ona ima jak uticaj, barem kako sam zapazila, na veliki broj mladih ljudi na ovim prostorima. Ikona Cece koja nam se nameće svakodnevno, u mom zadatku je otelotvorena kao lični doživljaj i reakcija. Svaka druga veza sa crkvom bi bila pogrešno tumačenje mog dela.“

133 Adam Higginbotham: Die listige Witwe, in: http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2004-09/artikel-2004-09-die-listige-witw.html (15.4.2014). Originaltext in: The Observer Magazine: Arkan and me vom 4.1.2004.

Selbst nach dem Tode Arkans und dem in der öffentlichen Wahrnehmung teilweise eingetretenen kritischen Wandel, der aus dem einstigen Held nach und nach einen Kriegsverbrecher machte, wurde ihre Musik auch weiterhin gehört. „Ceca Nacija" galt lange Zeit als unantastbar.[134] Boulevardblätter trauten sich wegen ihrer Verbindungen nicht, schlecht über sie zu berichten. Festnahmen wegen illegalen Waffenbesitzes und Beschuldigungen vor Gericht konnten ihrer Popularität nichts anhaben. Sie blieb weiterhin erfolgreich und füllte die Stadien auch nach dem Krieg mit ihr treu gebliebenen und zahlreichen neuen Fans jüngeren Alters.

Held, Heilig oder Kriminell

Auch bei den Jugendlichen Pinki und Švaba findet sich der disparate Ansatz des Helden, Heiligen und des Kriminellen wieder. In der Tradition Arkans stehend, erarbeitet sich das heranwachsende Kleingangsterpärchen ein auf Respekt gründendes Renommee innerhalb ihres kriminellen Umfelds. Selbst die TV-Sendung „Puls Asfalta" lädt sie schließlich als Gäste ein, in der sie über ihre kriminellen Machenschaften erzählen dürfen. Obwohl der Aspekt des Heiligen inhaltlich nur marginal auftritt, ist er trotzdem symbolisch nicht minder vertreten. Zahlreiche christlich orthodoxe Symbole bestimmen die Szenerie, Religion spielt aber in Pinki und Švabas Selbstverständnis sowie Werte- und Weltkonzept keine Rolle. Über die christlich-orthodoxen Symboliken kann eine Brücke geschlagen werden zu dem von Jesus Christus begangenen Opfer und, damit in Verbindung stehend, dessen Tod. Die erste Szene (welche die Endszene vorweg nimmt) beginnt mit einem goldenen Jesus am Kreuze, das am Rückspiegel des Autos von Pinki und Švaba hängt. Die Kamera wechselt die Schärfe von dem sterbenden Jesus zu der sich im Hintergrund ereignenden Studentendemonstration, die sich, als Skelette verkleidet und damit den Tod symbolisierend, um das Auto herum drängen.[135] In einer zweiten Einstellung sehen wir den an mehreren Körperstellen verwundeten Pinki im Auto sitzen. Die Wunden hat ihm, in einem Streit um die Moderatorin der Sendung Puls Asphalta, sein Freund Švaba zugefügt.[136] Dabei werden Parallelen zu dem am Kreuz hängenden Jesus hergestellt. Denn die Wunden, die ihm Švaba

134 Das Pendant zu der serbischen Turbofolk-Queen Ceca ist in Kroatien die Sängerin Severina, die ebenfalls den Titel „Seve Nacional" zugewiesen bekommen hat.

135 Die in den Jahren 1995/1996 organisierten Studentenproteste sollten auf die Situation und die Politik in Serbien aufmerksam machen. Verkleidungen waren dabei ein wichtiges Mittel, um mediale Aufmerksamkeit zu erlangen

136 Die Geschichte beruht in Teilen auf einer wahren Begebenheit, die im Zuge einer Ausstrahlung in dem Belgrader Newssender Studio B populär wurde und von zwei befreundeten Jugendlichen handelt, die sich gegenseitig Schusswunden zugefügt haben.



Abb. 30: Die blutenden „Jesus-Wunden“ Pinkis, Srđan Dragojević, Rane, Serbien 1999.

zugefügt hat, finden sich an genau den Stellen, an denen auch Jesus verwundet wurde. Im Krankenhaus, in dem Pinki aufgrund seiner Verletzungen behandelt wird, wird er von seinem geistig verwirrten Bettnachbarn als Messias, als Erlöser betitelt. Seine Wunden seien dem Bettnachbarn zufolge göttliche Wunden, die „Wunden von Jesus Christus“.[137] (Abb. 30) Die Verbindung, die hier zwischen dem Kleinkriminellen und dem Heiligen hergestellt wird, deutet auf die Entwicklungen hin, die in Serbien innerhalb der Medien betrieben wurden, in denen Kriegsverbrecher als Helden oder aber auch als Heilige betitelt wurden, die als aufopfernde Kämpfer für die nationale Sache ihr Leben geben.[138] Die Idee der Aufopferung ist eines der Leitmotive, welches sich durch das serbische Geschichtsverständnis zieht: von der Schlacht auf dem Amselfeld, den Balkankriegen, dem Ersten und Zweiten Weltkrieg bis hin zur NATO-Intervention im Jahr 1999.

Die Wunden, als Begriff auch im Titel zu finden, sind das zentrale Thema der Handlung. Damit verweist der Titel auf die verwundete Generation und damit auch Nation. So wird eine Generation gezeichnet, die während des Krieges in einem Land aufwächst, das sich im gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Verfall befindet. Es sind hier nicht die Wunden, die von anderen ethnischen Gemeinschaften geschlagen wurden, wie man es in kriegerischen Konflikten meinen könnte, sondern es sind die Wunden, die sich die Gesellschaft selbst zufügt.[139] Dabei spielen weder die Muslime oder Kroaten noch die Römer der Antike, im Hinblick auf die Kreuzigung von Jesus, eine entscheidende Rolle. So

137 Rane [The Wounds], R: Srđan Dragojević, FRYU 1998, DVD 103 min., TC: 01:17:13–01:17:28.
138 Ivan Čolović: Bordel ratnika. Folkor, politika i rat. Četvrto izdanje, Beograd 2007, 199.
139 Igor Krstić: Serbia’s Wound Culture. Teenage Killers in Milošević’s Serbia: Srdan Dragojevic’s Rane (1998) in, Central Europe Review (http://www.ce-review.org/), 89–102.

wie auch in Vidimo se u Čitulji deutlich wird, haben sich die kriminellen Banden hauptsächlich gegenseitig umgebracht und sind weniger im Krieg umgekommen. Auch Arkan wurde am 15. Januar 2000 vor dem Intercontinental Hotel, in dem er noch fünf Jahre vorher mit Ceca seine Hochzeit gefeiert hat, ermordet. Schon in der ersten Szene zeigt Srđan Dragojević in dem Film Rane mit den Symboliken des Kreuzes, den als Skelette verkleideten Studenten und den sich gegenseitig zugefügten Wunden den Fortgang der Handlung: das Wiedersehen der Freunde in der Todesanzeige.

3.4 Conclusio: Historische versus kosmopolitische Mythen

Der Kosovo-Mythos erfährt als identitätsstiftende Erzählung innerhalb der serbischen Gemeinschaft nach dem Tode Titos verstärkt an Popularität. Insbesondere kurz vor und kurz nach der 600-Jahrfeier kursierte eine Vielzahl an künstlerischen Produktionen in den audio-visuellen Medien, die den Kosovo-Mythos wiederaufleben ließen. Hierbei wird die starke Verbindung zwischen Kunst und Politik deutlich, in der der mittelalterliche Mythos eine Neuauflage erfährt. Der lang vergangene Krieg wird so als ein sich in der Gegenwart wiederholender Kampf Serbiens präsentiert

Gegenüber den regierungsnahen KünstlerInnen und deren künstlerischen Produktionen stehen Kunstschaffende, die einen kritischen Ansatz pflegen und das in den 1990er Jahren verstärkte Aufgreifen von Mythen und der Weitergabe über die Medien in ihren Werken reflektieren. Sie zeichnen ein differenzierteres Bild der HeldInnenfiguren bzw. Soldaten, stellen die heroischen Gesten in Frage und leiten damit eine Dekonstruktion der vorhandenen mythischen Narrative ein. Der Film von Dragojević: Lepa Sela Lepo Gore zählt zu einem der wichtigsten (Anti-)Kriegsfilme der Periode. Er thematisiert in seinem Film die Auseinandersetzung zwischen bosnischen Muslimen und bosnischen Serben.

Dieser Film reflektiert das medial gepuschte Wiederaufleben der scheinbar ewigen, atavistischen und ethnischen Spannungen, die während des Krieges eskalierten. Hier wird der ewige Kreislauf widergespiegelt. Alle vorherigen Kriege sind nur Reinkarnationen jener Konflikte oder Urantagonismen. Gleichzeitig werden auch die während des Sozialismus marginalisierten und wenig aufgearbeiteten Konflikte des Zweiten Weltkriegs als unlösbar dargestellt.

Trotz des kritischen Ansatzes, den die serbischen Filmemacher verfolgen, sei es nun Dragojević in Lepa Sela Lepo Gore (Pretty Village pretty flame), der Film Bure Baruta (Powderkeg von Paskaljević) oder Podzemlje (Underground von Kusturica), um nur einige zu nennen, wird der Frage nach der Schuld im Bezug auf die kriegerischen Auseinandersetzungen ausgewichen. Es wird ein kosmopo-

litischer Mystizismus präsentiert, der den Krieg als einen vom Schicksal gegebenen Zustand schildert. Dabei geht es nicht nur um die in der Geschichte liegenden und den propagierten Feindbildern entsprechenden Tradierungen, sondern es wird auf eine metaphysische Kraft ausgewichen, welche nicht aufgehalten werden kann.[140] In den Filmen wird dies häufig durch Naturgewalten ähnelnde urtümliche Kräfte beschrieben, seien es die Monster bei Dragojević, die Hunde des Krieges im Film VUKOVAR JEDNA PRIČA (Vukovar one Story) oder die Viren in PRED DOŽDOT (Before the Rain).

Der zwei Jahre später realisierte Film RANE zeigt nicht die Reinkarnation der mythischen Heldenfiguren, sondern vielmehr, wie Kriegsverbrecher und Kriminelle zu Heldenfiguren verklärt werden und hierbei vor allem der jugendlichen Subkultur (der Dizelašis) als erstrebenswertes Lebensmodell erscheinen. Gleichzeitig werden hier die Transformationsprozesse verdeutlicht, welche das Land durchläuft, indem der Verlust des vorherigen sozialistischen Helden Titos eine Leerstelle hinterlässt, die mit neuen HeldInnenfiguren aufgefüllt wird, die sich als politische Figuren oder aber auch als Kriegshelden als nicht haltbar erweisen.

140 Dazu auch Daniel Šuber: Der Balkan Krieg im serbischen Kriegsfilm der 1990er Jahre. Kulturwissenschaftliche Anmerkungen zu einem Genre, in: Davor Beganović (Hrsg.): Krieg sichten, München 2007, 203–228.

4 Kroatien: Zwischen Sieges- und Friedensbekundungen

4.1 Gründungsmythos Heimatkrieg (1991–1995)

Ende der 1990er Jahre gewann der jüngste Krieg (1991–1995), welchen man auch als den Domovinski Rat oder auf Deutsch auch als Vaterlandskrieg oder Heimatkrieg bezeichnet, immer mehr an Bedeutung für das kroatische Selbstverständnis.[1] Vornehmlich seit Ende des Krieges (1995) hat dieser sich zu einem der Schlüsselmomente der neueren kroatischen Geschichte entwickelt. Mit der offiziellen Erklärung des kroatischen Parlaments vom Oktober 2000 hat Kroatien mit dem Heimatkrieg „einen gerechten und legitimen Verteidigungs- und Befreiungskrieg geführt".[2] Dieser sogenannte „Befreiungskrieg" gehört zum wesentlichen Bestandteil der Narrative (Meisternarrativ) des jungen Staates. Diesem Narrativ zufolge sei mit diesem die staatliche Unabhängigkeit gesichert und die territoriale Souveränität wieder hergestellt worden. Soldaten und Generäle nehmen in der Narration einen entscheidenden Stellenwert ein, die nach Höpken „in manchem der Traditionspflege des Partisanenkrieges in sozialistischer Zeit glich."[3] Der Kampf gegen die Okkupation und für die Unabhängigkeit unterscheidet sich zwar maßgeblich von dem der PartisanInnen – denn nicht gegen den Faschismus, sondern gegen das ethnisch sowie religiös „Andere" wird hier in den Kampf gezogen – die Notwendigkeit für nationale Helden jedoch bleibt nach wie vor bestehen.

Eine der größeren Ausstellungen über den Heimatkrieg im kroatischen Museum der Geschichte (in Zagreb), welche 16 Jahre nach dem Krieg 2011/2012 konzipiert und gezeigt wurde, wirbt auf dem Katalogcover mit einem mit dem Rücken zum Betrachter stehenden anonymen Soldaten. Er ist mit einem Shirt bekleidet, auf dessen Rückseite der englische Schriftaufdruck „Heroes" zu lesen ist. (Abb. 31) Nicht nur der englischsprachige Schriftzug unterscheidet sich von den symbolhaften Emblemen des PartisanInnenkämpfers, sondern auch das erkennbare, vor allem in den 1990er Jahren populäre in Amerika produzierte

---

1 Der Heimatkrieg wird zuweilen auch als die großserbische Aggression (velikosrpska aresija) bezeichnet, was inkludiert, dass in der kroatischen Geschichte der Krieg als ein reiner Verteidigungskrieg ausgelegt wird.

2 Deklaration des Heimatkrieges, in: Narodne Novine Nr. 102 vom 17.10.2000, 10–12.

3 Wolfgang Höpken: Post-sozialistische Erinnerungskulturen im ehemaligen Jugoslawien, in: Emil Brix, Arnold Suppan, Elisabeth Vyslonzil: Südosteuropa. Tradition als Macht, Wien 2007, 13–49, 25.

https://doi.org/10.1515/9783110520965-004

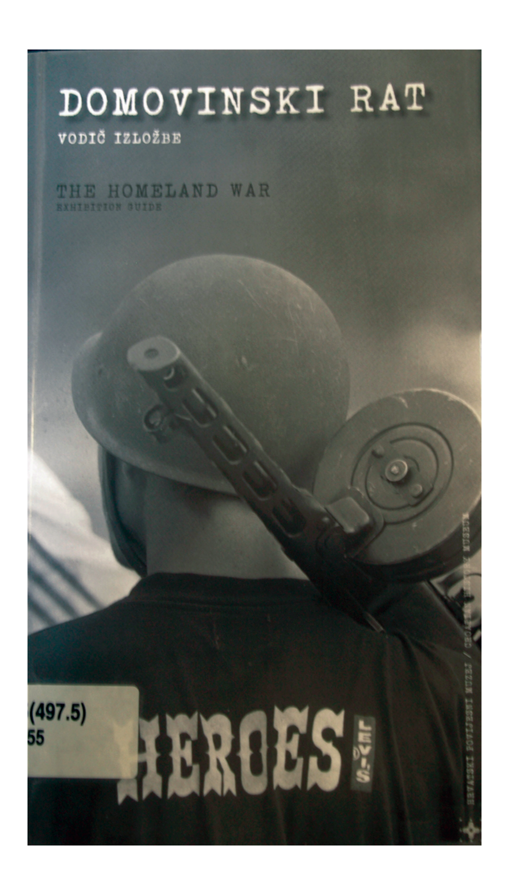


Abb. 31: Ausstellungskatalog Domovinski Rat, Zagreb 2011/ 2012.

Markenzeichen Levi’s auf rotem Grund, welches neben dem Heroes-Schriftzug zu erkennen ist.[4] Der auf dem Katalogcover abgebildete anonyme Held steht in seiner allegorischen Wirkungsmacht stellvertretend für alle Soldaten, die in den Krieg gezogen sind. Neben der Symbolkraft, die sich über Text und Bild erschließen, spiegelt das Bild auch die inhaltliche Tendenz der Ausstellung wider. Das recht eindimensionale und unkritische Bild des kroatischen Soldaten zieht sich durch die gesamten Ausstellungsobjekte und betont das Heldenhafte der Soldaten. Doch nicht nur in Ausstellungen, sondern auch in anderen medialen Erzeugnissen wiederholt sich diese Zuweisung. In der Nachkriegszeit trugen DVD-Sonderausgaben Titel wie „Die Helden Vukovars“, „Die Geschichten von den Helden

4 Das Bild vom Soldaten wurde in der Gegend Novigrad während der Angriffe auf die Brücke von Maslenic aufgenommen, die sich während der Auseinandersetzungen in Zadar 1991 zugetragen haben. Die Fotografie stammt von Marko-Biljak und ist zu finden im Ausstellungskatalog des Hrvatski Povijesni Muzej – 1.12.2011–30.9.2012 mit dem Titel Domovinski Rat.

Vukovars“[5], Bücher trugen Titel wie „Helden sterben nicht. Denkmal für die gefallenen Soldaten des Heimatkrieges“[6] etc. In jüngeren kroatischen Schulbüchern werden zudem die Narrative einzelner „Helden“ herausgestellt und deren außergewöhnliche Taten während des „Befreiungskampfes“ ausgeführt.[7] Das Streuen der Narrative und visuellen Darstellungen verfestigt das Bild jenes heldenhaften Freiheitskämpfers und wird in der öffentlichen Auseinandersetzung wie in künstlerischen Produktionen kaum hinterfragt.

Helden entstehen, so es wie auch Wolfgang Seidenspinner bekräftigt, „durch Zuschreibung, durch Verleihung des entsprechenden Etiketts; die so geschaffenen Figuren können daher als aussagekräftige Indikatoren für das populäre Wertesystem interpretiert werden.“[8] Hier wird also eine Notwendigkeit sichtbar, die in Form von Narrativen das Heldenhafte der Nation unterstreicht und identifikatorische Figuren gebärt. Des Weiteren betont Seidenspinner, dass diese Figuren „aber nicht für die historische Realität“ stehen.[9] Im Kroatien der 1990er Jahre und in den frühen 2000nder findet eine klare Unterscheidung zwischen Verteidiger/Opfer und Täter statt. Die kroatischen Soldaten nehmen die Rolle der Verteidiger und zusammen mit der Bevölkerung die des Opfers ein, die Serben die der Aggressoren. Die sich im Land festsetzende Auffassung des Soldaten als Helden steht jedoch parallel zu der in der europäischen Gemeinschaft stehenden Diskussion über die verübten Kriegsverbrechen. Die dabei vorherrschende Dissonanz über das Heldenhafte zeigt die Ambivalenz solcher Konstrukte – so wie auch Christian Schneider betont:

5 Dokumentarfilme wie: Eduard und Dominik Galić: Priče heroje Vukovara (Die Geschichten der Helden Vukovars) aus dem Jahr 2011 sowie die TV-Serie von Eduard und Dominik Galić: Heroji Vukovara, die aus 10 Episoden besteht (wie z.B die Episode Groblje Tenkovi) welche in dem Jahr 2008 herausgegeben wurden, konnte man als Sonder-DVD zusammen mit der Tageszeitung Večernji list erwerben.

6 Gefördert von dem damaligen Ministerium für Famile, Soldaten und Generationensolidarität wurde das Buch „Heroji ne umiru. Spomenica poginulim braniteljima domovinskog rata“ von Dinko Čutura in Zagreb im Jahr 2009 veröffentlicht, in dem verschiedene Biographien von Soldaten aufgeführt werden.

7 Zu finden beispielsweise in den Schulbüchern: Stjepan Bekavac, Marija Bradvica, Marinko Miočić: Povijest 8, 1. Izdanje, Zagreb 2007, 182–192; Stjepan Bekavac, Mario Jareb: Povijest 8, Udžbenik za osmi razred osnovne škole 3. Izdanje, Zagreb 2011, 198–212.

8 Wolfgang Seidenspinner: Der Mythos vom Sozialbanditen, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht II 1998, 686–701, 698.

9 Ebd.

> Was ein Held ist, wird letztlich durch das soziale Koordinatensystem bestimmt, das die Tat bewertet und auf diesem Weg Heldentum definiert (...) dieselbe Handlung, die einen hier zum Helden werden lässt, kann ihn dort in einem anderen Koordinatensystem, zum Verbrecher oder Narren machen.[10]

Die Kriegsverbrechen, die in Bosnien-Herzegowina an bosnischen Muslimen und an serbischen Zivilisten in Kroatien verübt wurden, führen dazu, dass der internationale Gerichtshofs in Den Haag die Auslieferung zahlreicher Persönlichkeiten des Krieges forderte und damit Entrüstung und Unverständnis im Land auslöste. Nicht nur, das Heldenfiguren als Verbrecher dargestellt werden, die Unschuld der gesamten Bevölkerung und damit auch gleichzeitig die Unschuld des Einzelnen innerhalb der Bevölkerung wird so in Frage gestellt.

4.1.1 Medienikonen: Der Soldat und das V-Zeichen

Ein Motiv, welches sich häufig in fotografischen Abbildungen und künstlerischen Darstellungen von Soldatenfiguren findet, ist das Victory- oder Peacezeichen. Dabei ist der stilisierte Kriegsheld häufig mit einer Hand oder auch beiden hoch erhobenen Händen dargestellt, die das V-Zeichen ausführen. Dabei sind der Zeige- und der Mittelfinger in Form eines Vs voneinander abgespreizt. Vor allem zu Beginn des Krieges (1991–1995) lässt sich eine erhöhte Produktion dieses Motivs finden. Zwei wesentliche Narrative werden damit der nationalen aber auch internationalen Öffentlichkeit vermittelt. Das eine Narrativ präsentiert die Darstellung Kroatiens als „Opfernation“, die ausschließlich einen Verteidigungskrieg gegen die Serben geführt habe und seine Unabhängigkeit an sich auf friedlichem Wege einforderte. Das andere Narrativ erzählt von den siegreichen Soldaten, welche die von den Serben okkupierten Landstriche zurück erobert haben.

Ein hierfür recht anschauliches Beispiel ist das Denkmal eines im kroatischen „Heimatkrieg“ 1991–1995 gefallenen Soldaten in der Nähe des Touristenstädtchens Vodice mit dem Namen Ante Juričev Martinčev, bekannt als Boban. (Abb. 32) Die Skulptur wurde von der Familie Martinčev finanziert und in Auftrag gegeben und von dem kroatischen Hobby-Künstler Ivan Ićo Malenica gefertigt[11]. Der in das Podest des Denkmals eingravierte Text erzählt die Geschichte des sich tapfer verteidigenden Kämpfers, der sich mit hocherhobenen Armen und

10 Christian Schneider: Wozu Helden?, in: Mittelweg 36, 18. Jhrg., Heft 1, 95.

11 Weitere Informationen zu dem Bildhauer in dem Artikel von Jurica Pavičić: Maneken domovine, 14.7.2006 in Jutarnji List auch zu finden als digitale Ausgabe: http://www.jutarnji.hr/maneken-domovine/228123/ (5.4.2015).



Abb. 32: Ivan Ićo Malenica, Boban, Vodice 2014.

die Finger zum V-Zeichen geformt serbisch-montenegrinischen (JNA) Panzern in der Hoffnung gegenüber gestellt haben soll, den Feind damit in die Flucht zu schlagen, der schon den Küstenstrich um Šibenik erreicht hatte. Den Erzählungen nach drehte das serbisch-montenegrinische Armeekorps bei dem Anblick Bobans um und verschwand in die umliegenden Wälder.

Die Skulptur Bobans zeigt ihn unbewaffnet, lediglich ein Walkitalki hängt an seinem Hosenbund. Damit soll deutlich gemacht werden, dass es sich hier um einen Soldaten handelt, der ohne Waffen und in sozusagen friedfertiger Absicht, einzig und allein mit dem Ideal des Befreiungskampfes ausgestattet, sich dem Feind entgegen gestellt hat. Eine ähnliche motivische Entsprechung findet sich in der Gestaltung der Medaille für „außergewöhnliche Unternehmungen“ (Medalja za iznimne pothvate) (Abb. 33) die während des jüngsten Heimatkrieges vergeben wurde. Auf dieser findet sich ebenfalls die Abbildung eines Soldaten mit zwei in der Form eines Vs hocherhobenen Armen. Die Medaille wird ausschließlich auf Vorschlag eines Mitglieds der Regierung oder des Bezirks vergeben.



Abb. 33 a: Medaille für außergewöhnliche Unternehmungen, Kroatien 2007.

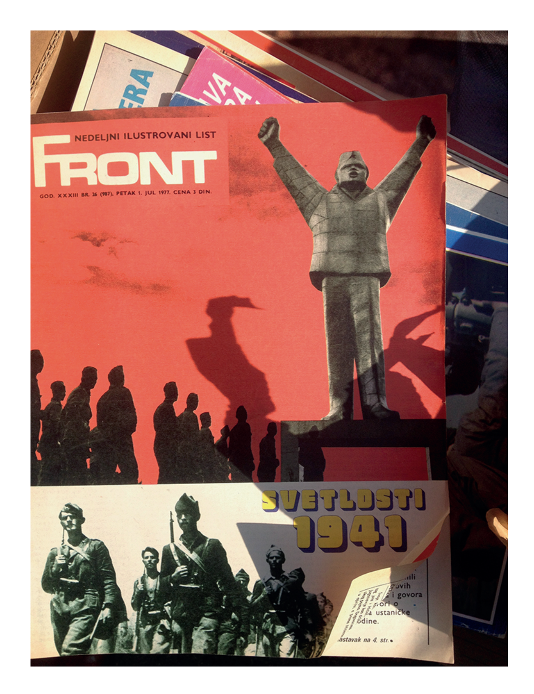


Abb. 33 b: Coverbild der Zeitschrift Front, Yugoslavien 1977.

In der sozialistischen Periode finden sich ähnliche Darstellungen des Helden mit den hochgereckten Armen. Die Statue „der Krieger der Revolution“ ist eine der bekanntesten des Sozialismus im ex-jugoslawischen Raum, welche am 23. Oktober im Jahr 1960 in Valjevo (Serbien) eingeweiht wurde. Sie wurde von dem bekannten Skulpturisten Vojin Bakić gestaltet (Abb. 34) und zeigt den Partisanen Stjepan Filipović, der von den deutschen Streitkräften im Jahr 1942 gehängt wurde. Nur ein Detail unterscheidet die Darstellung des Soldaten von der Bobans. Während ihm der Strick um den Hals gelegt wurde, erhob der Soldat Stjepan Filipović beide Hände zu Fäusten. Diese in Stein gemeißelte Geste mit den nach oben gereckten Armen repräsentiert in beiden Fällen den Widerstand gegenüber den „Okkupatoren“. Es ist der Wunsch nach der Umkehrung gesellschaftspolitischer Werte. Die Figuren trennt lediglich die epochale sowie kulturpolitische Spezifik. Stjepan Filipović personifiziert als „der Krieger der Revolution“ die Idee der kommunistischen Revolution,[12]

12 Vgl. Senadin Musabegović: Mit o pobjedi kao mit o revoluciji, in: Sulejman Bosto, Tihomir Čipek (Hrsg.): Kultura Sjećanja: 1945, Zagreb 2009, 37–59, 38.

die Figur Boban repräsentiert die Antithese zum kommunistischen Regime, welche das Ziel verfolgte, einen unabhängigen kroatischen Staat zu gründen und sich aus dem jugoslawischen Staatenverbund zu lösen. Beide opfern sich jedoch für ihre Überzeugung – sie geben das kostbarste, was sie haben: ihr Leben.

Das V-Zeichen in der Historie

Die Herkunft des V-Zeichens ist nach wie vor umstritten, hier sollen vor allem einige wesentliche Erklärungen vorangestellt werden, die einen allgemeinen Einblick in die internationale Genealogie des Zeichens geben sollen. Eine nicht belegte jedoch häufig wiedergegebene Legende besagt, dass englische Bogenschützen, die in der englischen Armee bei der Schlacht von Agincourt (1415) während des Hundertjährigen Krieges kämpften, ihre Zeige- und Mittelfinger den französischen Gegner gezeigt haben. Das geht darauf zurück, dass die Franzosen, laut der Erzählung, gefangenen Schützen die Bogen-Finger amputiert haben, um sie kampfunfähig zu machen, sodass die Geste als ein Symbol des Trotzes verstanden werden kann, die den Feinden zeigen sollte, dass sie in Besitz ihrer Finger und so nach wie vor tödliche Gegenspieler sind.[13]

Die wohl am meisten verbreitete Erklärung für die Genese des V-Zeichens findet sich im Zweiten Weltkrieg, durch den es auch an internationaler Popularität gewann. Hier wird der Ursprung der symbolischen Geste auf Januar 1941 datiert, als der damalige belgische Justizminister und Direktor der belgisch-französischen Sendung der BBC (1940–1944) Victor de Laveleye vorschlug, dass seine Landsleute das V für victoire (Französisch: Sieg) und vrijheid (Dänisch Freiheit) als ein parolenhaftes Emblem im Kampf gegen das nationalsozialistische Deutschland benutzen sollen. Innerhalb weniger Wochen erscheinen Vs auf Wänden in ganz Belgien, den Niederlanden und Nord-Frankreich.[14] Aufbauend auf diesen Erfolgen, startet die BBC die „V for Victory“-Kampagne. Der Redakteur Douglas Ritchie entwickelte das Zeichen weiter, indem er das Morsezeichen für den Buchstaben V als Jingle herausgab. Dabei schlug er vor, dass der Jingle als ein universelles Signal benutzt werden sollte. Und weil der Buchstabe V im Morsealphabet mit drei kurzen und einem langen Ton gebildet wird und es damit an das „Tatatataa“ der fünften

13 Vgl.: O.A.: http://www.britishbattles.com/100-years-war/agincourt.htm, unter dem Titel: Anekdoten und Traditionen oder auch Vgl.: Website Massey University – Fragen und Antworten: http://www.massey.ac.nz/~wwpubafs/magazine/2002_Nov/stories/questions.html (14.4.2015).
14 Vgl. Anthony Rhodes: Propaganda. Illustrierte Geschichte der Propaganda im 2. Weltkrieg, Stuttgart 1993 (Erstveröffentlichung auf Englisch 1976), 186 sowie das Internet Archive: Wayback Machine – Colonel Britton, in charge of the V-army http://web.archive.org/web/20050312223729/http://home.luna.nl/~arjan-muil/radio/history/ww-2/v-campaign.html (14.2.2015)

Sinfonie Beethovens erinnert, benutzte es die BBC bis zum Ende des Krieges als ein Sendezeichen in ihren Programmen für das okkupierte Europa, sodass es sich als Zeichen des Widerstandes in ganz Europa verbreitete. Noch im selben Jahr (1941) griff der britische Premierminister Winston Churchill die Geste auf und stellte mit dem ausgestreckten Zeige- und Mittelfinger ein V nach. Es wurde schnell zu einer allgemeinen Geste der Alliierten[15] und im Laufe der Zeit auch von der Bevölkerung adaptiert und letztendlich international zu einem populären Symbol.[16]

Mit der Zeit veränderten sich jedoch der Kontext und die Bedeutung des Zeichens. Während der Proteste gegen den Vietnamkrieg und der CND (Campaign for Nuclear Disarmament)-Märsche in Amerika wurde die Geste, vor allem innerhalb der Hippie-Bewegung, als Peacezeichen (Friedenszeichen) populär und im Allgemeinen auf Anti-Kriegs-Demonstrationen eingesetzt.

4.1.2 Das V-Zeichen als Marker nationaler Narrative

In Kroatien besetzt das V-Zeichen zwei Bedeutungsebenen: das des Peace- aber auch das des Victory-Zeichens. Das Peace- oder auch Friedenssymbol suggeriert hier den Status der Opferschaft und den kollektiven Wunsch nach einer friedlichen Abspaltung von dem gemeinsamen Staatenverbund. Das Sieges- bzw. das Victory-Zeichen kann als Ausdruck für die siegreiche Nation verstanden werden, welche den Feind in die Flucht schlagen wird (Anfang der 1990er) oder später geschlagen hat.[17]

---

15 Der deutsche Propagandaminister Joseph Goebbels setzte das V-Symbol als Gegenpropaganda ein, mit der Erklärung, dass V Viktoria bedeuten würde, den deutschen Sieg. Die Deutschen hatten 1941 als Besatzungstruppen an dem norwegischen Parlamentsgebäude in Oslo ein V-Zeichen angebracht. Darunter stand auf einem Banner „Deutschland siegt an allen Fronten". Zudem wurde das Zeichen auch auf norwegische Briefmarken gedruckt. Das Symbol drückt hier den Sieg über die Bolschewiken aus. New York Times on the web: British Open V Nerve War; Churchill Spurs Resistance http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/big/0719.html#article (15.3.2015)
16 Vgl. Anthony Rhodes: Propaganda, 1993, 186.
17 Doch nicht nur die Kroaten nutzen das nonverbale Zeichen mit den gespreizten Fingern während der anwachsenden Spannungen – verschiedene Variationen von den drei Fingern bis hin zur Faust finden sich in den anderen Teilrepubliken des ehemaligen Jugoslawiens. Schon Anfang der 1980er Jahre hat sich die Geste während der Widerstandsbewegung unter den Kosovoalbanern verbreitet, in den sich 1981 entwickelnden Protestbewegungen, die eine gleichberechtigte Republik Kosovos in Jugoslawien forderten, welche daraufhin von der serbischen Polizei und deren Panzern gewaltsam niedergeschlagen wurde. In Montenegro wählt die politische Opposition ebenfalls ein Zeichen mit zwei Fingern. Es erinnert an eine Reduktion des dreifingrigen serbischen Zeichens, wobei der Mittelfinger weggelassen und Daumen und Zeigefinger beibehal-



Abb. 34: Ivan Roca, Montažstroj, Croatia in Flames, Zagreb 1991.

Anfang der 1990er fungierte das V-Zeichen in Kroatien mehr als Friedenssymbol.[18] In den Medien wurde während dieser Zeit verstärkt der Wunsch nach einer gewaltfreien Auseinandersetzung verbreitet. Im Musikvideo „Croatia in Flames“ von Montažstroj, das hierfür beispielhaft ist, steht das V-Zeichen eindeutig für „Peace“. Während des Refrains „Say yo for Croatia“ – „Say No for the War“ führt der Sänger das V-Zeichen aus. Gleichzeitig zu der Textzeile „Yo for Croatia“ streckt der Sänger die abgespreizten Zeige- und Mittelfinger in die Kamera, sodass diese das Bild zur Gänze ausfüllen – mit dieser Geste soll, neben dem englischen Liedtext nochmals auf die Friedensforderung aufmerksam gemacht werden. (Abb. 34) Der Spot sowie auch die Musik erinnern an die Ästhetiken und musikalischen Klänge der slowenischen Band Laibach, welche mit ihren Liedern und Inszenierungen in Ex-Jugoslawien recht umstritten ist, aber erfolgreich in den west-europäischen Kreisen wirkte. Mit der Verwendung des Wortes „Yo“ in der Formulierung „Say Yo for Croatia“ orientiert sich der Sänger stilistisch an der amerikanischen Rap-Musik. Dieser internationale Ausdruck des V-Zeichens in diesem Zusammenhang kann als ein Zeichen des modernen Widerstands und als Aufforderung für die Gleichberechtigung verstanden werden, welche im Speziellen die afro-amerikanische Bevölkerung in Amerika aus ihrer Unmündigkeit befreien und dem Bild des Unterdrückten entgegenwirken soll.[19] In Analogie zu der Situation in Kroatien wird der Wunsch

ten werden. In Bosnien findet sich wiederum die geballte Faust mit einem erhobenen Daumen wieder.

18 Dazu auch: Ines Prica: Grada o običnom životu u ratu, in: Narodna Umjetnost 19, Zagreb 1992, 81–105; Reana Senjković: Propaganda, mediji, heroji, mitovi i ratnici, in: Polemos. Časopis za interdisciplinarna istraživanje rata i mira/ Journal of interdisciplinary Research on War and Peace, Nr. 8 , Zagreb 2001, 33–79, 44.

19 Lade Čale Feldman, Reana Senjković, Ines Prica: Poetika Otpora, in: Narodna Umjetnost 29, Zagreb 1992, 45–107, 85.

nach Befreiung aus der eigenen Unmündigkeit deutlich gemacht, was auch die Loslösung vom Staatenverbund beinhaltet. Mithilfe der gewaltfreien Darstellung und Bitte sollte nicht nur die nationale Zuschauerschaft angesprochen, sondern vor allem eine internationale Zuschauerschaft erreicht werden. Das Video von Montažstroj wurde, passend zu diesem Anliegen, auch auf dem Musiksender MTV ausgestrahlt.

Das V-Zeichen kann so als ein auf dem amerikanischen Zeichensystem aufbauendes entschlüsselt werden. Es ist damit zugleich auch Ausdruck der Ablehnung des Sozialismus und der Zuwendung an das westliche Staatssystem. Das Verdeutlichen der kulturellen Nähe zu Amerika und zum Westen im Generellen impliziert damit auch die Ablehnung des „unzivilisierten Ostens", womit hierbei vor allem Serbien gemeint ist. Im Zuge der Konflikte des sich im Auflösen begriffenen Jugoslawiens und dem Wunsch nach kroatischer Unabhängigkeit erlebt Zanić zufolge auch das Schutzwall-Motiv eine Renaissance. So wie auch der kroatische Außenminister Zuzul im Jahr 1992 propagierte, indem Kroatien als „Schutzwall des Christentums fungiert (…) an der Grenze zweier Zivilisationen",[20] wobei mit der anderen Zivilisation Serbien gemeint ist. Die Schutzwall-Symbolik wird über die Medien neu geschrieben. Dabei finden Modifikationen statt, die Zuschreibungen wie Kroatien als „Bollwerk der Demokratie" oder auch als das „Bollwerk gegen den Marxismus" hervorbringen. Die deutliche Positionierung Kroatiens, welches sich als dem Westen zugewandt ansieht und sich zudem eine demokratische Regierungsform wünscht, tritt damit als klare Antipode zu Serbien auf. Die Geste des V-Zeichens ist eine ursprünglich „Westliche" und soll die Nähe zu diesem sowie den Wunsch nach Teilhabe an der westlichen Gemeinschaft ausdrücken. Hammer und Sichel werden hier durch die gespreizten Mittel- und Zeigefinger ausgetauscht.

V-Zeichen als Ort

Die zwei Narrative der Idee des Opferstaates und des Sieges sind auch in zwei kroatische Städte, Vukovar und Knin, eingeschrieben, die eine wichtige Funktion in der Erinnerungskultur Kroatiens einnehmen. Diese Orte sind mit sozialsymbolischem Gehalt aufgeladene Erinnerungsorte, die identitätsstiftende Funktionen haben. Unter „Erinnerungsort" verstehen wir nach Pierre Nora (1990, 2005) das kollektive Gedächtnis einer sozialen Gruppe, das sich an bestimmten Orten (dies

---

20 Ivo Zanić: Nationale Symbole zwischen Mythos und Propaganda, in: Dunja Melčić (Hrsg.): Der Jugoslawien-Krieg, Wiesbaden, 2007, 287–295, 293.

kann ein geografischer Ort, ein Ereignis, ein Gegenstand oder auch eine Institution sein) manifestiert.[21]

Im östlichen Teil Kroatiens (Ostslawonien) hat sich vor allem die Stadt Vukovar zu einem neuen *lieu* de *mémoire* und Symbol des kroatischen Leids und der serbischen Aggression entwickelt. Die Erinnerung an Vukovar ist exklusiv eines der kroatischen Opferschaft in den Händen serbischer Aggressoren. Die Auseinandersetzungen in der kroatischen Grenzstadt Vukovar, in der ein Drittel der Bevölkerung serbischer Abstammung war und es sehr viele Mischehen gab, fanden vom 25. August bis zum 18. November 1991 statt. Vukovar wurde insgesamt 87 Tage von den Truppen der JNA belagert und stand unter heftigem Beschuss. Während dieser dreimonatigen Belagerung wurde Vukovar fast vollständig zerstört und schließlich am 18. November von der JNA besetzt. Vukovar wird nachfolgend zu einem traumatischen Ort der Kroaten erklärt. Der Satz „Merke dir Vukovar" („Zapamti Vukovar"), welcher sich auf Plakaten, Graffities, Aufklebern etc. wiederfindet, ist eine mahnende Aufforderung, welche eine Solidarisierung mit dem Leid der Bevölkerung in Vukovar national und international herstellen soll.

Der Stadtname Vukovar ist gesondert visuell verbunden mit dem V-Zeichen. Es existieren zahlreiche Plakate und Aufkleber, auf denen das V-Zeichen den Anfangsbuchstaben von dem Stadtnamen Vukovar ersetzt, um damit u.a. auch die kroatische Gemeinschaft aufzufordern sich mit der Bevölkerung der Stadt zu

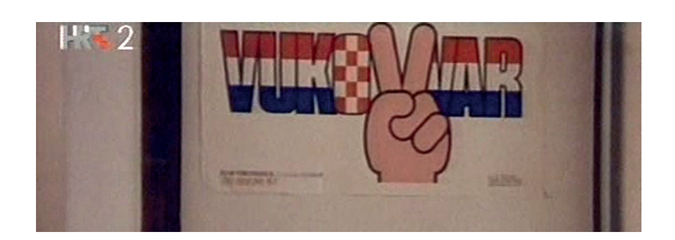


Abb. 35: Plakat mit Vukovar und dem V-Zeichen, Tomislav Radić, Anđele moj dragi, Kroatien 1996.

solidarisieren und gleichzeitig für den Krieg zu mobilisieren. Des Weiteren gibt es Wort-Spielereien wie VukoWAR, bei dem das mittlere V mit dem Peacezeichen ergänzt wird und zu dem englischen Begriff War umfunktioniert wird. (Abb. 35) Dies sollte während der Kampfhandlungen auf die Lage Vukovars aufmerksam machen, wobei gleichzeitig der Wunsch nach Frieden bzw. der Sieg über die

21 Pierre Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1990 oder Ders.: Erinnerungsorte Frankreichs, München 2005.

von der Jugoslawischen Volksarmee und serbischen Freischärler unter Beschuss gehaltene Region ausgedrückt werden sollte. Damit wird hier das V-Zeichen symbolisch als Peace-Zeichen verstanden, welchen den Wunsch nach Frieden in Vukovar ausdrückt.

Neben der Verwendung in „Vukovar“ und dem englischen Wort „Victory“ wird noch in anderer Art und Weise mit dem Buchstaben V im kriegerischen Kontext Kroatiens gespielt. Auf dem von Boris Ljubičić angefertigte Kriegsplakat findet sich die Aufschrift „Voliš li Hrvatsku“ (Magst du Kroatien)? Es war ein selten direkter Aufruf, seine „Heimatliebe“ zu zeigen. Auf dem Plakat ist eine nackte männliche Person abgebildet, welche der Autor des Plakates undeutlich in ihren Umrissen dargestellt hat. In der einen Hand hält sie einen Garderobenaufhänger, auf dem eine Tarnuniform zu erkennen ist, die andere Hand hat sie zum Victory-Zeichen erhoben. Das V stellt gleichzeitig den ersten Buchstaben des Schriftzuges dar. Das Plakat fordert durch dieses psychologische Druckmittel der Vaterlandsliebe gleichzeitig auch all die abwesenden männlichen Kandidaten auf, sich zum Kampf zu melden, wenn sie ihr Land lieben.[22] Zudem wird durch das Nacktsein eine Solidarisierung der Geschlechtsgenossen hergestellt, der alle männlichen Mitbürger zu den Waffen ruft. Dem Camouflageanzug wiederum fällt die Rolle zu, den kriegerischen Kontext zu verdeutlichen.

Victory (Knin – Operation Sturm)

Neben dem Opferdiskurs und dem nach außen hin propagierten Wunsch nach Frieden besteht gleichberechtigt die Narration der heroischen kroatischen Nation, welche gegenüber der serbischen Aggression stand hielt. In diesem Zusammenhang ist das V-Zeichen Ausdruck des erfolgreichen Widerstands.

Die jährliche Gedenkfeier der Operation Sturm in Knin (5. August seit 1996) erzählt eine radikal andere Seite der Geschichte des Heimatkrieges als Vukovar. In dieser wird die erfolgreiche Befreiung der okkupierten kroatischen Territorien und der Gewinn des Krieges, welcher die Unabhängigkeit sicherte und dessen internationale Anerkennung jeden 5. August triumphal gefeiert wird. Die Gedenkfeier ruft die am 4. August begonnene militärische Großoffensive in Erinnerung, bei der die von Ante Gotovina geführten kroatischen Polizei- und Armeeeinheiten das von serbischer Seite als unabhängigen Staat proklamierte Territorium „Republik der serbischen Krajina“ (RSK – Republika Srpska Krajina) innerhalb von vier Tagen (4.–7. August) zurückeroberten. Am 5. August marschierten kroatische Truppen in Knin ein, der Hauptstadt der Republik Serbische Krajina. Knin

22 Vgl. Reana Senjković: Propaganda, mediji, heroji, mitovi i ratnici, 2001, 41.

war ursprünglich Sitz der kroatischen Könige, weshalb man die Stadt oft auch als königliche Stadt bezeichnet und diese damit als Erinnerungsort noch eine weitere erinnerungsstiftende Dimension für die KroatInnen hat.

Der Angriff erfolgte gleichzeitig von verschiedenen Seiten. Die demoralisierten serbischen Kräfte zerbrachen rapide und am 7. August deklarierte der kroatische Staat, dass der Kampf beendet sei.[23] Nachdem die Gewehre in der ehemaligen Krajina niedergelegt wurden, entwickelten sich parallel dazu Erzählungen von der Operation Sturm. (Abb. 36)

Für Kroatien symbolisiert dieses Ereignis das Ende einer vierjährigen Okkupation eines Teiles seines Staatsgebietes. Für die serbische Population, welche im Zuge der Operation Sturm und der kroatischen Angriffe fliehen musste, bedeutete es den Verlust von Heimat und ihrer Habseligkeiten. So wie auch Paul Ricoeur ausführt, ist das Feiern von Gründungsmythen „[...] essentially acts of violence legitimated after the fact by a precarious state of right. What was glory for some was humiliation for others".[24]

Ein Jahr später, im Jahr 1996, hat das kroatische Parlament den Beschluss gefasst, den Tag, an dem die Operation Sturm und der Einmarsch der kroatischen Armee in die Stadt Knin vonstatten ging, zu einem Feiertag zu deklarieren. Der Feiertag wird als „Tag des Sieges und des Heimatdankens" bezeichnet und ist seit 2008 gleichzeitig auch „Tag der kroatischen Verteidiger".[25] Neben der motivischen und inhaltlichen Modifikation des anonymen Soldaten bzw. Heroen versucht man zudem personifizierte „Geschichten" zu kreieren.[26] Wesentliche Person in dem Narrativ war der General Ante Gotovina. Gegen ihn wurde im Jahr 2001 vom Internationalen Strafgerichtshof in Den Haag wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit Anklage erhoben, was bei der kroatischen Bevölkerung auf massives Unverständnis stieß.[27] Gotovina wird nicht als Verbrecher, sondern von der

23 Vjeran Pavlaković: From Conflict to Commemoration: Serb-Croat Relations and the Anniversaries of Operation Storm, University of Rijeka, 8. Online: https://www.academia.edu/855537/From_Conflict_to_Commemoration_Serb-Croat_Relations_and_the_Anniversaries_of_Operation_Storm (2.5.2013)

24 Vgl. Paul Ricouer: Memory, History, Forgetting, Chicago 2004, 79.

25 Snježana Koren: Korisna Prošlost u Kulturi Sjećanja 1991. Tihomir Čipek (Hrsg.): Povijesni lomovi i svladavanje prošlosti, Zagreb 2011, 123–156, 130f.

26 Tihomir Čipek, Vortrag: Founding Myth and Political Order, im IWM, Wien am 27.3.2012, 14:00–16:00 Uhr.

27 Kurz darauf – im Jahr 2000 – veröffentlichte am 13. Oktober das kroatische Parlament seinen Standpunkt in Bezug auf die Kriege in den frühen 1990er Jahren. Dabei ging es darum das internationale Kriminaltribunal für das ehemalige Jugoslawien in Den Haag über die Kriegsverbrechen aufzuklären, dessen einige Generäle (u.a. auch Gotovina) der kroatischen Armee angeklagt waren. Diese Deklaration war der Versuch eine offizielle Version der Vergangenheit zu


SPECIJAL: AUTO PRILOG
NAJBOLJI MAGAZIN ZA SVE
LJUBITELJE AUTOMOBILA
DJEVOJKA DANA
SLAVKA UŽIVA NA PLAŽI JER SE DOBRO
NAMAŽE PA JE NE BRINU OPAKE UV ZRAKE
ZABAVI SE S 24SATA – ČITAJ I UŽIVAJ
OD PONEDJELJKA DO SUBOTE
Panorama 24 SATA
31 | 24SATA | PANORAMA | PONEDJELJAK, 4. 8. 2014.
OLUJA
1995.–2014.
FOTOSPOMENAR BRANITELJA SA SVIH RATIŠTA
TUĐMANOV TJELOHRANITELJ: KAD JE
KNIN OSLOBOĐEN, PUSTIO JE SUZU

Abb. 36: Medien erinnern an die Operation Sturm, Panorama, Zagreb 2014.

kroatischen Gemeinschaft wie ein Nationalheld gefeiert.[28] Nachdem er sich als Flüchtling im eigenen Land über vier Jahre lang versteckt gehalten hat, wurde er im Jahr 2005 nach Den Haag ausgeliefert. Der heldenhafte Status, den Gotovina in der Bevölkerung genießt, sowie der weit verbreitete Unmut über seine Anklage in Den Haag wurden in ganz Kroatien, vor allem aber in seiner Geburtsstadt Zadar und im Süden des Landes, durch Billboards und Graffitti deutlich gemacht. Diese verweisen darauf, dass Gotovina kein Verbrecher, sondern ein Held sei (Heroj ne Zločinac). (Abb. 37 a) Darüber hinaus werden in ganz Kroatien verschiedene Merchandising-Artikel, vom T-Shirt bis zum Kaffeebecher, angeboten, die den General

erschaffen, welche die öffentlichen Polemiken und politischen Spannung über die 1990er Kriege stoppen sollte. Vgl. Snježana Koren: Korisna Prošlost, 2011, 130f.

28 Judith Renner: Denting a Heroic Picture. A Narrative Analysis of Collective Identity in Post-War Croatia, M.A. Paper fort he 6th Pan-European International Relations Conference, 7.





Abb. 37 a (li.): Gotovina-Aufkleber mit der Aufschrift: Held, Večernji list, 2011.
Abb. 37 b (re.): Merchandisingartikel – Gotovina auf einem Becher, Britanac 2015.

in seiner Heldenhaftigkeit „labelten" und seine Unschuld beteuern. (Abb. 37 b) Das Bemühen der Bevölkerung, die Unschuld ihrer Generäle und Soldaten zu deklarieren, spiegelt auch die Angst der Bevölkerung wider, ihren eigenen Standpunkt zu definieren, in der sie sich im Zusammenhang mit den Kriegsgeschehnissen sieht. Gotovina kann als eine Projektionsfläche der kroatischen Gemeinschaft verstanden werden. In Den Haag ging es somit nicht nur um die Freisprechung des nationalen Helden, sondern um die Freisprechung der gesamten kroatischen Bevölkerung, um das Versprechen der Unschuld und damit auch die Legitimation des erkämpften Sieges und der propagierten Opferschaft.[29] Dementsprechend wurde mit dem Freispruch Gotovinas im Jahr 2012 nicht nur seine Person von aller Last des Kriegsverbrechertums enthoben und in den Olymp der KriegsheldInnen aufgenommen, sondern das ganze kroatische Volk von dem Zweifel der eigenen Unschuld befreit. Die landesweit erscheinende kroatische Tageszeitung Večerni List gab kurz nach dem offiziellen Freispruch eine Sonderausgabe über Ante Gotovina heraus. Inkludiert waren in der Ausgabe Aufkleber, die Ante Gotovina im Profil zeigen und dessen graphische Inszenierung an die von Che Guevara erinnert. Hier wird der Eindruck eines Rebellen geschürt, der ähnlich wie Guevara für die Freiheit des ein-

29 Vgl. Tomislav Pletenac: From Convcition to Heroism. The Case of a Croatian War General, Traditiones, 43 (1), Ljubljana 2014, 111–123.

fachen Volkes kämpft.[30] Im Vordergrund sehen wir die Umrisse eines Porträts, im Hintergrund die kroatischen Nationalfarben. Die Aufkleber mit Gotovinas Gesicht bedeckten in Kürze ganz Kroatien: Autos, Häuserwände, öffentliche Mülleimer etc. (Abb. 37 a) Die anfängliche Euphorie und die Hoffnung der Gesellschaft auf ihren neuen nationalen Helden und „Befreier" wurde jedoch durch den Entschluss Gotovinas, sich nach dem Freispruch aus der Öffentlichkeit und der Politik zurückzuziehen und sich dem Fischfang in seiner Geburtsstadt zu widmen, schnell enttäuscht.

4.1.3 Soldaten und ihre Kinder in der künstlerischen Inszenierung

Neben dem V-Zeichen ist das dem Soldaten zur Seite gestellte Kind ein weiteres symbolbehaftetes Motiv, welches die Argumentation des friedfertigen Kämpfers stützen soll. Der Skulpteur Kruno Bošnjak[31] hat im Rahmen der Ausstellung „Akademie der Künste im Krieg" im Jahr 1992 eine 60 cm große Statue kreiert, die einen Soldaten zeigt, welcher in der einen Hand ein Kind hält und mit dem anderen nach oben gereckten Arm das V-Zeichen ausführt.[32] (Abb. 38) Hier werden zwei Aspekte aufgegriffen: Die Kinder als Opfergruppe und die friedliche Absicht des Soldaten, die durch das V-Zeichen symbolisiert wird. Er trägt, so wie die Skulptur Boban, keine Waffe. Der Soldat kann hier als Beschützer bzw. Verteidiger des Landes und seiner Nachkommenschaft gesehen werden. Indem diese zukünftige Generation in Sicherheit ist, ist auch in der weitergeführten Logik, der Erhalt der jeweiligen Gesellschaftsordnung oder Kultur „gesichert". Die besondere motivische Konstellation zwischen Soldat und Kind wird hier durch die Vater-Sohn-Beziehung noch weiter verstärkt. Der Sohn wird von seinem Vater mit seinen Pflichten und Aufgaben gegenüber dem Staat vertraut gemacht. Er soll so in der Tradition des Vaters stehend, die Position des Verteidigers einnehmen, was letztendlich in einer Endlosschleife vom Vater an den Sohn weitergereicht werden soll. Dieses „Erbe" wird vor allem über das Plakat sowie Postkarten vermittelt und innerhalb und außerhalb der Grenzen verbreitet.

Auf dem Plakat von Ivo Vrtarić, das von der Operativen Gruppe Posavina (Operativna grupa Posavina-Novska) in Auftrag gegeben wurde, ist in der Mitte

---

30 Zur Geschichte der Darstellung Ches: Stephan Lahrem: Che, Eine globale Protestikone des 20. Jahrhunderts, in: Gerhard Paul: Bilder, die Geschichte schrieben 1900 bis heute, Göttingen 2011, 164–172.

31 Kruno Bošnjak der sich vor allem auf Heiligendarstellungen sowie auch bekannte Persönlichkeiten der kraotischen Geschichte spezialisierte.

32 Kruno Bošnjak: Hrvatski vojnik 1992: Bronze, 60 cm, in: Branka Hlevnjak Akademija Likovnih Umjetnosti u Domovinskom Ratu, Zagreb 1998, Ausstellungskatalog.



Abb. 38: Kruno Bošnjak, Hrvatski vojnik, Zagreb 1992.

des Bildes ein Junge in camouflagefarbener Uniform vor einem weißen Hintergrund zu sehen.[33] (Abb. 39) Er stellt mit den Fingern das Zeichen des Sieges nach. Am unteren Bildrand ist die Aufschrift: „Und auch mein Vater ist ein kroatischer Soldat“ (I moj je tata hrvatski vojnik) zu lesen.[34] Der hier abgebildete Junge präsentiert drei wesentliche ikonographische Attribute des kroatischen Soldaten, die wie ein Musterbild in den kroatischen Medien präsentiert worden sind: Die camouflagefarbene Uniform, das V-Zeichen und das schwarze Stirnband mit dem kroatischen Wappen.

33 Dieses Plakat wurde von der Operativen Gruppe Posavina gestaltet (Operativna grupa Posavina-Novska) und von dem Autor Ivo Vrtarić umgesetzt. Vgl. Reana Senjković: Propaganda, mediji, heroji, mitovi i ratnici, in: Polemos. Časopis za interdisciplinarna istraživanja rata i mira/ Journal of interdisciplinary Research on War and Peace, Nr. 8 , Zagreb 2001, 33–79, 42.

34 Marijo Reljanović: Hrvatski Ratni Plakat 1991–1995, Ministarstvo obrane Republike Hrvatske, Zagreb 2010, 245.



Abb. 39: Ivo Vrtarić: Und auch mein Vater ist ein kroatischer Soldat, Zagreb 1992.

Die Vorbildfunktion des Vaters wird hier deutlich sowie dessen Rolle als Familienvater und die Verpflichtungen gegenüber dem Staat und seiner Nachkommenschaft, die er einzunehmen hat: die Verteidigung des Landes. Die Aussage „und auch mein Vater ist ein kroatischer Soldat“ entspricht inhaltlich dem britischen Mobilisierungsposter Savile Lumleys aus dem Ersten Weltkrieg: „Daddy what did you do in the great war?“

Bis zu der Einführung des Wehrdienstes im Jahr 1916 waren Rekrutierungsposter ein essentielles Mittel, um junge Männer für den Krieg zu motivieren. Dieses ist eines der bekanntesten unter den Mobilisierungspostern, das versucht ebenfalls über das psychologische Moment, die Nachkommenschaft mit einzubeziehen und Druck auf die potentiellen Soldaten auszuüben. (Abb. 40) Dabei erkundigt sich hier die Tochter im Nachhinein, ob der Vater denn auch das Land verteidigt hat, wohingegen im Falle des kroatischen Posters schon davon ausgegangen wird, dass der Vater im Krieg ist und damit alle anderen dazu auffordert, es ihm gleich zu tun.[35]

35 Savile Lumley war ein berühmter Buchillustrator und Plakatgestalter. Er kreierte die Poster „Daddy what did you do in the great war“ während des Ersten Weltkrieges im Jahr 1915, die vor allem die männliche Bevölkerung Englands ansprechen sollten.



Abb. 40: Savile Lumley, Daddy what did you do in the great war, 1915.

4.2 Der (un)heldenhafte Soldat und die umsorgende Frau

4.2.1 Oja Kodars Vrijeme za…(1993) – Mutter Courrage

Vrijeme za …, (Time for…) aus dem Jahr 1993 war der erste abendfüllende Spielfilm, der seinen inhaltlichen Schwerpunkt auf den Heimatkrieg legte. Finanziell unterstützt wurde der Film durch die Koproduktion von Jadaran Film (kroatische Filmproduktion) mit dem italienischen TV-Sender RAI Tre. Die Regie übernahm die kroatisch-ungarischstämmige Oja Kodar (ihr eigentlicher Name ist Olga Palinkas), eine langjährige Freundin von Orson Welles.[36] Der Film ist dem Filmkritiker Pavičić zufolge vor allem mit der Absicht entstanden, das Leiden der „schuldlosen kroatischen Nation" einem internationalen sowie auch nationalen Publikum vor Augen zu führen und damit, wie Präsident Tuđman 1992 bekräftigte, die

36 Luciano Dobrilović: Hrvatska kinematografija 1990ih (2.dio), Hrvatski Filmski Ljetopis 42/2005, 160–171,160.

„Wahrheit von dem gerechtfertigten Kampf des kroatischen Volkes für die Unabhängigkeit“ zu vermitteln.[37]

Nach der Uraufführung beim nationalen Filmfestival in Pula bekam der Film großteils schlechte Kritiken. Trotz hoher Zuschauerzahlen (63.454) fielen vernichtende Kommentare wie: „eine Orgie von Schund“[38], „Filme für welche wir uns schämen (...)“[39], „Die Zuschauer sterben vor Lachen in den eineinhalb Stunden der Wiedergabe“ [40], „Am besten man vergisst oder streicht den Film aus dem Korpus des kroatischen Films“[41]. Zudem werfen die Kritiker dem Film dieselben ideologischen und formalen Strukturen vor, deren sich auch schon der ehemalige jugoslawische Propagandafilm bzw. Partisanenfilm bediente.[42]

Vrijeme za ... erlangte unter den Filmen, welche thematisch den Krieg behandelten, Symbolstatus, indem er eine ausgeprägt nationalistische Periode des kroatischen Films sowie auch der kroatischen Kultur aufzeigte. Die negativen Kritiken, welche der Film erntete, können nach Ivo Škrabalo, einem kroatischen Filmkritiker, an zweierlei Aspekten festgemacht werden: auf der einen Seite ist nach Šrkabalo Vrijeme za ... dilettantisch ausgeführt. Auf der anderen Seite beinhaltet der Film den Versuch des „propagandistischen Dozierens“[43]. Dem Betrachter soll klar gemacht werden, dass es eine Gute und eine Böse Seite gibt, ähnlich wie dies die Partisanenfilme getan haben.[44]

37 „U razgovoru s filmskim radnicima predsjednik republike među ostalim je istaknuo važnost takvih projekata za promidžbu Republike Hrvatske i za širenje istine o pravednoj borbi hrvatskog naroda za nezavisnost.“ Aus Zlatko Kalle: Film o hrvatskoj borbi, Vjesnik 17.12.92.

38 Josip Visković: Hrvatski igrani film – prva petoljetka, Hrvatski filmski ljetopis, 1-2, 1995, 19–23, 20. „Oja Kodar je napravila nevjerojatno djelo, orgiju filmskog šunda.“

39 Nenad Polimac: Filmovi kojih se stidimo, Nacional, 04.08.1998, 35. Kako li je Jadran film mogao snimiti Vrijeme za: takvu grozotu mogla je proizvesti samo filmska kuća lešinarskog mentaliteta.

40 Josip Visković: Hrvatski igrani film – prva petoljetka, 1995, 20. „gledatelj grca od smijeha svih sat i pol projekcije...“.

41 Hrvoje Juvančić: Hrvatska kinematografija 1991–1996, Hrvatsko slovo Tjednik za kulture 96, 21.2.1997, 27 „(...)najbolje zaboraviti ili izbrisati iz korpusa hrvatskog filma“.

42 Luciano Dobrovolić:Hrvatska kinematografija 1990-ih (2.dio), «Hrvatski filmski ljetopis (Nr. 11) 2005, 42, 160–172, 160. „Vrijeme za... s jasnim biblijskim referencama, naglašeno epskog okusa, prvi je hrvatski cjelovečernji igrani film koji se u potpunosti bavi temom Domovinskog rata. Usprkos tome što je namjera Oje Kodar bila cijenjena, nacionalna kritika je praktički pokopala film, pronalazeći u njemu isti naglašeni manihejizam i iste ideološke i formalne postupke filma jugoslavenske propagande.“

43 Ivo Škrabalo: 101 godina filma u Hrvatskoj 1896–2008, Zagreb 1998, 481.

44 Das einzige schwarze Schaf unter den kroatischen Charakteren ist der Kriegsprofiteur, welcher die Mutter Marija in dem Kriegsgebiet absetzt und alleine weitergehen lässt, da er sein eigenes Leben nicht aufs Spiel setzen möchte.

Das Eigene

Die eigentliche Hauptperson in Vrijeme za …, obwohl kaum präsent, ist der junge Soldat Darko, der in den Krieg zieht, um sein Land zu verteidigen. Darko entspricht dem Vorzeigebild des Soldaten, wie es in den nationalen Medien propagiert wurde. Der Zeitzeuge Zvonko Maković erinnert sich an das in den 1990er Jahren in der Öffentlichkeit präsentierte Bild des Soldaten:

> Noch während des Sommers und dem frühen Herbst 1991, in der Zeit, als sich der Krieg in Kroatien erst entzündet hat, entsteht in den Medien ein Typ des kroatischen Soldaten. Schön, gut gewachsen, mit fantasievollen Frisuren, einem Ohrring, zahlreichen Zusätzen auf seiner modernen Designeruniform – von dem schwarzen Band auf der Stirn, über den unabwendbaren Rosenkranz um den Hals bis hin zu den engen Ziegenlederbändern um die Handgelenke. In einem Wort: der kroatische Soldat hatte ein Image eines zeitgenössischen Soldaten aus populären Märchenfilmen. […] Die sagenhafte Fotogenität der endlos zeitgenössischen Bilder dieser inszenierten Jungs sind noch mehr zur Geltung gekommen, als sie den Soldaten den Feind von der JNA (Jugoslovenska narodna armija/ Jugoslawische Volksarmee) oder den verschiedenen wilden serbischen Gruppen und Montenegrianern entgegengestellt wurden.[45]

Zu Anfang des Films Vrijeme za … werden genau diese „wilden serbischen Gruppen" eingeführt. In einem ethnisch-gemischten Dorf in einer nicht lokalisierbaren kroatischen Provinz versperren die Soldaten der Jugoslawischen Nationalen Armee (JNA) die Straßen und verbieten den EinwohnerInnen mit ihren Wagen zu passieren. Parallel dazu wird eine serbische Hochzeitsgesellschaft gezeigt, auf der sich Offiziere der JNA und Geistliche der orthodoxen Kirche mit den Worten zuprosten: „auf Großserbien".[46] Kurz darauf ereignen sich die ersten Übergriffe, die ein groteskes und gewalttätiges Szenario zeigen. Der kroatischstämmige Vater des später in den Krieg ziehenden jungen Soldaten Darko wird in dem Dorf in seinem eigenen Weinkeller von einem Serben umgebracht, den er morgens noch

---

45 „Još tijekom ljeta i rane jeseni 1991. u vrijeme kada se rat u Hrvatskoj tek razbuktavao, stvoren je u medijima tip hrvatskog vojnika. Lijep, dobro građen momak, maštovite frizure, s rinčicom u jednom uhu, te vojnim dodacima svojoj moderno dizajniranoj uniformi –od crne trake na čelu, preko bedževa, neizbježne krunice oko vrata, do uskih kožnih ovoja oko zgloba ruke… Jednom riječju, hrvatski je vojnik imao image suvremenoga junaka iz popularnih filmskih bajki. Rock i pop glazba bili su neizbježna pratnja ovako stvorenoj slici vojnika. Vojnika, međutim, koji ne služi svoj obvezatni vojni rok, već ratuje u divljem i do tada nepoznatom ratu. Izuzetna fotogeničnost i krajnje suvremeni image ovih, po pravilu vedrih momaka dolazili su još više do izražaja kada su hrvatskim vojnicima suprotstavljeni neprijateljski – od pripadnika JNA , do različitih divljih skupina Srbijanaca i Crnogoraca. Zaista, bilo je tako malo zajedničkoga među sukobljenim stranama." Aus: Zvonko Maković: Ratni grafiti: Hrvatska 91/92, Vorgespräch des Katalogs der Ausstellung der Fotografien von Arifa Ključanin: Hrvatski ratni grafiti, Galerija Zvonimir, Zagreb 1992.

46 Vrijeme za… [A Time for.…], R: Oja Kodar, HR 1993, HRT 99 min, TC: 00:05:59–00:06:58.

eingeladen und bewirtet hat.[47] Der Rest der Familie, die Mutter Marija und Darko, suchen Zuflucht in der nächstgelegenen Stadt. Während die Auseinandersetzungen immer mehr zu eskalieren drohen, beabsichtigt die Mutter, Darko zu Verwandten nach Deutschland zu schicken.

Darko wehrt sich jedoch vehement dagegen mit der Begründung, dass, wenn alle so denken würden, niemand mehr da wäre, der Kroatien verteidigen könne. Damit werden hier indirekt all diejenigen aufgerufen, die sich noch nicht zum Kriegsdienst verpflichtet haben bzw. diesen verweigern. Die wehrfähigen Männer werden auch in kroatischen Kriegsplakaten angesprochen. Eines der wohl berühmtesten kroatischen Mobilisierungsplakate aus dem Jahr 1991 soll die Männer mit den Worten „Kroatien ruft nach Euch / Kroatien braucht dich jetzt" in den Krieg locken.[48] Für die Gestaltung bediente sich der Autor Vladimir Kostjuk der Fotographie einer Soldatenkolonne (der Nationalgarde), die nahe Pakrac im August 1991 aufgenommen wurde.[49] (Abb. 41 a) Die wirkungsvolle Parole referiert auf den englischen Text „Your Country needs you", der im Ersten Weltkrieg auf einem der bekanntesten und meist publizierten Mobilierungsplakate der Geschichte prangte und das den britischen Kriegsminister Lord Kitchener mit erhobenen Zeigefinger zeigt.[50] (Abb. 41 b) Zudem wird mit einer Facette der traditionellen Rolle des Mannes gespielt, der des Verteidigers.

Die Filmregisseurin Kodar bewertet zudem den Kriegseintritt als eine Art Initiationsritus für das Mannsein. Auch Darko wird mit der Entscheidung, in den Krieg zu ziehen, zum „Mann". Bevor er an die Front geht, verliert er seine Jungfräulichkeit. Während des Aktes wird von der Kamera das Poster des Films ROCKY über dem Bett eingefangen. (Abb. 42) Neben Rocky galt auch die von Silvester Stalone gespielte Filmfigur Rambo, deren Filmographie sich in den 1980er Jahren über drei Teile erstreckte und der ein fiktiver Vietnamkriegsveteran ist, als wesentliche Einflussfigur der kroatischen Soldaten während des Krieges. Dabei wurde das äußere Erscheinungsbild und vor allem das schwarze Stirnband übernommen, was deutlich auf Rambo verweist.[51]

---

47 Ebd., TC: 00:11:37.

48 Das Plakat ist erstellt von der Gemeinde Osijek, der Autor Vladimir Kostjuk, herausgegeben wurde es im Jahr 1991, aus Marijo Reljanović: Hrvatski Ratni Plakat 1991–1995, Ministarstvo obrane Republike Hrvatske, Zagreb 2010, 242.

49 Vgl. Ebd., 1,6.

50 Das aus dem Jahr 1915 stammende Plakat von Alfred Leete sollte die Rekrutierung der britischen Soldaten im Ersten Weltkrieg vorantreiben.

51 Interview mit Branimir Becić am 15.6.2013 in Zagreb: „Ovi dečki koji su bili u ratu, to je bila generacija koja je rođena između 1967–1973. (…) Film je imao veliki utjecaj. Naša generacija je voljela Full Metall Jacket, Rambo, Platoon, Commando., (…)." Dem Zeitzeugen und ehemaligen



Abb. 41 a: Vladimir Kostjuk, Kroatien ruft euch, Zagreb 1991.



Abb. 41 b: Alfred Leet, Lord Kitchener wants you, USA 1914.



Abb. 42: Rocky im Kinderzimmer von Darko, Oja Kodar, Vrijeme za ..., Kroatien 1993.



Abb. 43: Darkos Einheit, Oja Kodar, Vrijeme za...., Kroatien 1993.

Soldaten Becić zufolge, hatte der Film einen großen Einfluss auf das äußere Erscheinungsbild der jungen Soldaten. „Unsere Generation hat Full Metall Jacket, Rambo, Platoon und Komandos geguckt. Die Filmhelden waren Identifikationsfiguren für die jungen Leute. Sprüche wie Born to die haben sie sich auf ihre Helme geschrieben."

Darko schafft es letztlich entgegen dem Willen der Mutter der Armee beizutreten und wird unverzüglich an die Front geschickt. Seine Kompanie entspricht dem von Marković beschriebenen Bild: sympathische Soldaten, welche in gepflegter Manier Patrouille laufen und kollegial ihre Speisen teilen, zusammen Karten spielen und sich gegenseitig belustigen und unterhalten. Das harmonische Miteinander der Kompanie wird durch einen serbischen Artillerieangriff gestört. Das Haus, in dem sich die Kompanie einquartiert hat, wird von den serbischen Truppen in die Luft gesprengt. Der entstellte Körper, der in den Trümmern gefunden wird, wird aufgrund Darkos Abwesenheit und des Walkmans, welchen Darko immer mit sich trug, als Darko identifiziert.

Generation Rock

Der Walkman kann hier symbolisch gesehen werden: Er steht für eine Generation, die sich dem nationalen und internationalen Rock verschrieben hat. Rockmusik war in der Jugendkultur der 1980er Jahre sehr stark vertreten: VIS Idoli, Haustor, Bijelo Dugme sowie internationale Bands wie die Rolling Stones, INXS oder Roxette. Dem Zeitzeugen Marković zufolge waren „Rock und Pop Bands […] unabwendbare Begleiter des konstruierten Bildes des Soldaten.“[52] Auch der Zeitzeuge Ratko Cvetnić betont, dass sich ein populärerer Mythos unter den Kriegsnarrativen findet, der in Verbindung mit dem Walkman steht:

> [A]m Anfang des Krieges, als unsere einziger Vorteil gegenüber dem Feind die Zivilisiertheit war, existierte auch ein Mythos von einem kroatischen Soldaten, welcher an der Front mit einem Walkman läuft, auf welchem er die Rolling Stones hört. Dieser Mythos ist verständlicherweise aus Angst entstanden, so dass die Welt nicht den Unterschied zwischen ihnen und uns bemerken soll, auf welcher wir leider noch lange insistieren werden, wie auf der Idee unserer nationalen Identität. Wir sind, wissen sie, die mit dem Walkman.[53]

---

52 Aus: Zvonko Maković: Ratni grafiti: Hrvatska 91/92, Vorgespräch des Katalogs der Ausstellung der Fotografien von Arifa Ključanin: Hrvatski ratni grafiti, Galerie Zvonimir, Zagreb 1992 „(…) jednom riječju, hrvatski je vojnik imao image suvremenog junaka iz popularnih filmskih bajki. Rock i pop glazba bili su neizbjezna pratnja ovako stvorenoj slici vojnika. Vojnika, medutim, koji ne sluzi svoj obvezatni vojni rok, vec ratuje u divljem i do tada nepoznatom ratu.“

53 Reana Senjković: Propaganda, mediji, heroji, mitovi i ratnici, 2001, 57 „Jedan od mitova popularnih na početku rata, kada je naša jedina prednost pred neprijateljem bila ona uljudbena, bio je i mit o hrvatskom vojniku koji na front ide s walkmanom i Rolling Stonesima. Taj je mit nastao iz straha, razumljivog i opravdanog, da svijet neće primjetiti razliku između njih i nas, razliku na kojoj ćemo, nažalost još dugo, insistirati kao na osnovi našega nacionalnog identiteta. Mi smo vam, znate, oni s walkmanom. Zitiert nach Ratko Cvetnić: Kratki izlet, Zagreb 1997, 17 und 24.

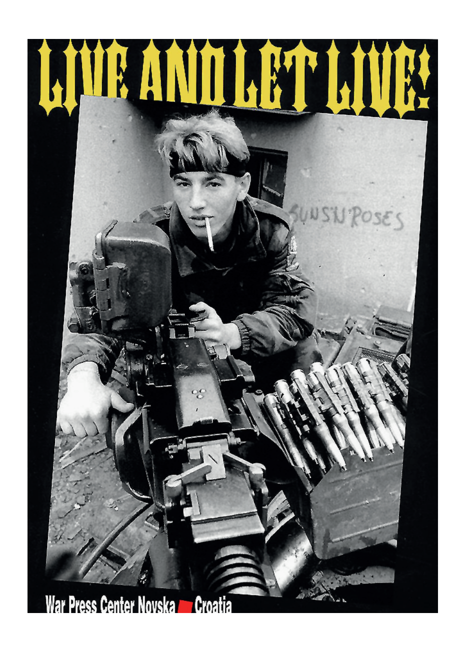


Abb. 44: Ivo Vrtarić, Live and let Live!, Zagreb 1992.

Die jungen Soldaten hörten nicht nur die Musik, sondern schmückten sich auch mit Accessoires ihrer Idole (T-Shirts der Rockmusiker wurden unter den Camouflageanzügen getragen).[54] Das Image dieser sogenannten „Rock-Generation“ wird u.a. auch zu Mobilisierungszwecken verwendet. Auf dem Kriegsplakat des Autors Ivo Vrtarić, einem Graphik-Designer und Multimediakünstler sowie Dokumentarfilmer, vermischen sich Attribute des Krieges mit jugendlicher Subkultur.[55] Die um 30 Grad geneigte und damit hier als andersartig und regelrecht aus dem Rahmen fallende Fotografie zeigt einen jungen Soldaten, der mit einem lässigen Blick den Betrachter /die Betrachterin anschaut. Lederjacke, Stirnband und die Zigarette im Mundwinkel entsprechend dem Rocker-Image der 1990er Jahre. Dieses Image wird durch das in seinen Händen liegende Maschinengewehr gebrochen, welches ihn als kämpfenden Soldaten kenntlich macht. (Abb. 44) Im Hintergrund der Fotographie sehen wir einen an die Wand gesprayten Schriftzug: die Rockgruppe „Guns’n Roses“. Der das Plakat umrahmende Text lautet: „Live and Let Live“. Dieser Satz referiert auf den Song „Live and Let Die“, eine Coverversion des Songs

54 Interview mit dem Zeitzeugen Branimir Becić am 15.6.2013 in Zagreb.
55 Das Poster zeigt Peter Dukarić aus Cvetlin in der Region von Bedjna. Im September trat er als Freiwilliger bei den Tigern ein. Das Foto wurde im Oktober 1991 im alten Grabovac an der Front aufgenommen. Vgl. Marijo Reljanović: Hrvatski Ratni Plakat 1991–1995, Ministarstvo obrane Republike Hrvatske, Zagreb 2010, 282.

von John Mac Carthy für den James-Bond-Film „Live and Let Die“. Über den Text, der hier bewusst abgeändert wurde, wird auf die pazifistische Haltung des Soldaten hingewiesen. Obwohl in voller Kriegsmontur dargestellt, geht es ihm eigentlich um Leben und Leben lassen. So soll der Eindruck vermittelt werden, dass der Soldat keinerlei Kriegsabsicht pflegt. Allerdings, so wie es auch der Text des Guns’n Roses-Liedes verdeutlicht, drängen ihn die Umstände dazu, dass er mit Waffengewalt sein Land zu verteidigen hat. Gemäß dem Songtext

> When you were young and your heart was an open book. You used to say „Live and live“. You know you did, you know you did, you know you did. But if this ever changing world in which we live in makes you give in and cry. Say „Live and let die, live and let die.

Das anfängliche Leben und Leben lassen wandelt sich aufgrund der gegebenen Umstände zum Leben und Sterben lassen.

Das in der Generation in Teilen vorherrschende und über künstlerische Produktionen konstruierte Bild des Soldaten vereint die Musik- und Filmkultur der Zeit, wobei sich westliche bzw. amerikanische ästhetische Einflüsse wiederfinden lassen, die adaptiert und mit nationalen Symboliken kombiniert werden.

Das Fremde

Die Serben sind, abgesehen von einer Ausnahme (Nikola), nicht nur negativ ge-, sondern schon beinahe diabolisch überzeichnet. Diese Zuschreibung wird schon in der Hochzeitsszene deutlich, in der ein Haufen serbischer und im weiteren Sinne balkanischer Stereotype vorkommt. Trompeten, Harmonikas, gebackenes Ferkel, Schießereien und Schnaps bestimmen die Szenerie.

Die Serben sind durch ihre Bestialität und Barbarität charakterisiert. Sie vergewaltigen, zünden Häuser an, werfen betrunken Bomben auf Gräber, schneiden goldene Zähne aus den Mündern der Verschiedenen. Ikonographisch wird eine Verbindung der serbischen Soldaten mit den im Zweiten Weltkrieg agierenden Tschetniks hergestellt. (Abb. 45 a) Die Darstellung der dichten Bärte sowie die langen Haare und die typischen Kopfbedeckungen wie die Šajkačas[56] und der Šubara[57] sind klassische Attribute der antikommunistischen und königstreuen Milizen (Tschetniks). Die Comic-Serie Prot Pictures des Comicautors Dubravko Mataković hat am Anfang des Krieges (1991) eine „Kriegs-Sonderausgabe“ seines

---

56 Die Šajkača ist eine typische serbische Kopfbedeckung – sie entstammt aus dem 18. Jahrhundert.

57 Šubara ist eine männliche Kopfbedeckung und wurde im Ersten Weltkrieg bei den serbischen Milizen getragen, im Zweiten von den Tschetniks und während der Jugoslawien Kriege.



Abb. 45 a: Serbische Soldaten inszeniert als Tschetniks, Oja Kodar, Vrijeme za...., Kroatien 1993.



Abb 45 b: Dubravko Mataković, Prot Pictures, Zagreb 1991.

Comicheftes herausgebracht, in der er die in den Medien vorherrschende Darstellung des Anderen oder auch Fremden aufgreift und diese Wahrnehmung auf seine stark überzeichneten Figuren überträgt. Die Serben werden hier ähnlich wie in VRIJEME ZA ungepflegt und barbarisch gezeigt. Sie besitzen nur noch vereinzelt Zähne und die, welche sie noch im Mund haben, sind z.T. spitz und bedrohlich groß. In den Händen halten sie keine modernen Waffen, sondern Messer und Gabeln, ähnlich wie wir sie bei comichaften Darstellungen von Menschenfressern finden. Nach Thompson wurde der Krieg zwischen den Kroaten und den Serben häufig als ein Konflikt zwischen Kultur und Barbarität porträtiert.[58] (Abb. 45 b) Das barbarisch unkultivierte markiert den Anderen, den Fremden, der als furchteinflößend wahrgenommen wird. Das Andere bzw. Fremde kann jedoch nicht ohne das Eigene gedacht werden, denn das Andere wird immer nur über die Folie des Eigenen erkannt und bewertet. Eine der Ursprungserzählungen zu der Thematik des Fremden findet sich in Michel de Montaignes Essay über die Menschenfresser. Auch die Darstellungen der Serben erinnern an überzogene Darstellungen von Menschen fressenden Wilden. Das Fremde ist fremd oder bei Montaigne: barbarisch – nur in der Abgrenzung vom Eigenen. Also ist im Umkehrschluss das Eigene umso zivilisierter, je fremder bzw. barbarischer das Andere ist.[59]

58 Mark Thomson: Forging War. The Media in Serbia, Croatia and Bosnia-Herzegovina, London 1994.
59 Michel Montaigne: Über die Menschenfresser, in: Ders.: Essais, erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett, Frankfurt a. M. 1998,113, Im Jahr 1580 wurden die Essais zum ersten mal veröffentlicht.


NEZAVISNI LIST

GS GLAS SLAVONIJE

OSIJEK, Ponedjeljak 12. kolovoza 1991.

DINA XLVIII BROJ 14195

UHIĆEN ČETNIK USRED GRADA!

OSIJEK

Jučer, na tzv. mirotvornom boravku jutelovaca, usred Osijeka uhićen je četnik s četničkim obilježjima, a nekoliko ih je pobjeglo. Zahvaljujući brzoj i odlučnoj intervenciji pripadnika Garde spriječen je incident koji je pripreman u pročetnički orijentiranom dijelu »mirotvoraca«.

Ova je fotografija ubrzo zatim obišla svijet

Abb. 46: Die Stimme Slawoniens: „Festgenommener Tschetnik mitten in der Stadt“, Osijek 1991.

Eine absurde Situation, die sich aus der Propagierung dieses Bildes ergeben hat, ist dokumentarisch festgehalten in der Zeitung „Die Stimme Slawoniens“, welche im August 1991 titelte: „Festgenommener Tschetnik mitten in der Stadt“. Auf der Fotografie ist ein Soldat zu sehen, der eine bärtige Person mit einem Motörhead-T-Shirt aus dem Dachfenster eines Wagens herauszieht und vermutlich in Haft nimmt. (Abb. 46) Diese als Tschetnik identifizierte Person stellt sich jedoch später, nachdem er schon zur Wache gebracht und vernommen wurde, als Kroate aus Bosnien-Herzegowina heraus.[60]

Partisanenfilme im Vergleich

Der kroatische Filmkritiker, Szenarist und Mitglied des Parlaments Ivo Škrabalo setzt Vrijeme za... „mit den ersten PartisanInnenfilmen der 40er Jahre“ in Verbindung:

> Der Film (Vrijeme za) ähnelte in allem den Partisanenfilmen. Wir haben gedacht, dass wenn die neue Zeit anbricht, dass man das nicht mehr auf diese Art und Weise propagieren muss. Überhaupt sollte, meiner Meinung nach, der Film in einer neuen demokratischen Gemeinschaft seine propagandistische und ideologische Funktion verlieren.[61]

60 Glas Slavonije: Uhićen četnik usred grada, 12. kolovoza 1991, Osijek broj 14195.
61 Interview mit Ivo Škrabalo in Anja Šošić: Film i rat u Hrvatskoj refleksija jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu in: zapis. Bilten hrvatskog filmskog saveza Frühling 2008/2009,

Auch wenn Škrabalo die Ähnlichkeiten heraushebt, besteht doch ein ganz wesentlicher Unterschied zwischen VRIJEMA ZA ... und den PartisanInnenfilmen der sozialistischen Zeit. Letztere basieren auf der feierlichen Geste der Auflehnung und des Widerstands, welcher in den Filmen letztlich triumphal endet. Zudem werden in den PartisanInnenfilmen durchgehend aktive, unternehmungslustige Helden gezeigt, die Gewalttätigkeiten und Kriegshandlungen ausgesetzt sind. Im Gegensatz zu den filmischen PartisanInnendarstellungen werden die „positiven Helden und Heldinnen" im Film VRIJEME ZA... in weiten Strecken des Films passiv dargestellt. Da, wie der Kritiker Zvonimir Novosel in der Tageszeitung Vjesnik zu dem Film betont, die Armee, in die der im Film dargestellte Held eintritt, sich mehr mit Singen und Liedern als einer Aktivität befasst.[62] Der Protagonist Darko vollbringt im Grunde genommen im ganzen Film keine Heldentat. Er ist großteils abwesend und wird lediglich in einer Szene in kriegerischer Aktion gezeigt. Diese Vermeidung, aktive Soldaten zu zeigen, hat auch einen plausiblen Grund. In dem gesellschaftspolitischen Diskurs der „Opferschaft" können die „eigenen" Soldaten nur als Opfer dargestellt werden. So wie auch Puhovski beobachtet, kann „die demagogische Interpretation [...] eines Teils der Opfer oder der ganzen Gemeinschaft [...] im Ganzen so verstanden werden, dass die Opferschaft eines der wichtigen Charakteristika der postjugoslawischen Kriegspropaganda ist."[63]

Mutter Courage

Wie auch Mate Ćurić in seiner Filmkritik erwähnt, hat der Film keine männlichen Helden.[64] Infolgedessen nehmen die Frauen bzw. die Mutter Darkos, Maria, eine zentrale Rolle in dem Film ein. Die Mutter Darkos, die den leblosen und entstellten Körper in einem Sarg bewahrt, möchte ihn um jeden Preis auf dem Dorffriedhof begraben, welcher sich zu dem Zeitpunkt jedoch in der feindlichen Zone bzw. im Niemandsland befindet. Ihr Weg führt sie schließlich in das feindliche Gebiet, um die Leiche ihres vermeintlichen Sohnes beizusetzen. Selbst der kroatische Kriegsprofiteur, der ihr zuvor den Fernseher abgenommen hat und sich bereit erklärt hat, sie dorthin zu fahren, kehrt um, bevor sie noch in die feindliche

50. „Film je bio posve nalik partizanskim filmovima. Mi smo mislili, kad dolaze nova vremena, da se to ne treba propagirati na stari način. Uopće je, po mom mišljenju, u novom demokratskom društvu film trebao izgubiti propagandnu, ideološku funkciju."

62 Branko Sömen: Vrijeme za istinu i toleranciju, Vjesnik 27.7.1993, 12.

63 Nenad Puhovski: Tišina mržnje, in: Mediji i rat, Beograd Agencija Argument i Centar za istraživanje tranzicije i civilnog društva, Beograd/Zagreb 1999, 61.

64 Vgl. Mate Ćurić: Oprostiti ali ne zaboraviti, Novi List 26. Juli 1993.

Zone vordringen. Der Mutter bleibt die Wahl, allein zu Fuß weiter zu gehen und den Sarg auf einem Karren hinter sich her zu ziehen, aufzugeben oder umzukehren. Sie entscheidet sich für Ersteres und ist nach Ćurić „gleichermaßen Antigone, indem sie ihren Sohn auf alle Fälle und ungeachtet der Umstände begraben möchte. Eine Mutter Courage, die auf ihrem Holzkarren das Schicksal der Heimat hinter sich her zieht.“[65]Auf dem Weg zum Friedhof trifft diese neuzeitliche „Mutter Courage“[66] auf den serbischen Deserteur Nikola, der, wie sich später herausstellt, in dem Familiengrab der Mutter Unterschlupf gefunden hat. Als Darko leicht verwundet in das Flüchtlingsdorf zurückkehrt, erfährt er, dass seine Mutter den Leichnahm, den man für den seinen gehalten hat, im Kriegsgebiet zu begraben versucht. Als lokale serbische Soldaten beabsichtigen, sie zu vergewaltigen, greift der serbische Deserteur Nikola ein, erschießt die Soldaten und ermöglicht der Mutter die Flucht. Er selbst wird im Gefecht angeschossen. Nikola ist hier der einzige Serbe, der positiv bzw. human gezeichnet wird, indem er die Seite der ethnischen Gemeinschaft wechselt. Gleichzeitig lastet ihm ein Negativimage als Trinker und Tagelöhner an.

Die Mutter wiederum schiebt den Karren, der noch auf dem Hinweg als Fuhrkarren für den Sarg gedient hat, mit dem verwundeten Nikola darin raus aus dem feindlichen Gebiet. Auf dem Weg trifft sie auf ihren Sohn Darko. Am Ende des Films spricht aus dem Off eine extra-diegetische Erzählerstimme, die einen Auszug aus den Aposteln vorliest. Der Film schließt mit dem Bibelzitat „alles hat seine Zeit, und jede Arbeit hat seine Zeit, die Zeit der Arbeit und die Zeit des Ausruhens“ – was wiederum auf den Titel des Films referiert: die Zeit für.

Letztlich gibt es so keine männliche Heldenfigur, auch wenn Darko als charismatischer Draufgänger und mit ideologischem Aktivismus porträtiert wird und Nikola der Mutter Darkos in höchster Not zu Hilfe eilt. Beiden mangelt es jedoch an der nötigen Initiative, um von sich aus und nicht durch die äußeren Umstände genötigt aktiv zu werden. Darko wird im Grunde sogar aus der Inneren dramatischen Logik des Films von jeglicher „aktiven“ Handlung ausgeschlossen. Erst ist er Opfer der Umstände (die Bombardierung des Hauses) und zum Ende des Films, als er versucht, seine Mutter aus der feindlichen Region zu retten, erreicht er sein Ziel zu spät. Seine Mutter hat sich schon aus der Gefahrenzone befreit. Die einzige Initiative ergreifende und somit aktive Held(in) ist Darkos Mutter Maria. Ihre so-

65 Mate Ćurić: Oprostiti ali ne zaboraviti, Novi List 26. Juli 1993 „Ona je istovremeno antigona, pokopat ce sina bez obizra na sve i usprkos svemu. Majka courage koja na svojim kolicima vuče sudbinu domovine (…).“

66 Berthold Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder, Berlin 1964.

zusagen epische Anstrengung ist aber nicht darin motiviert, dem Feind Widerstand zu leisten, sondern ihren Sohn anständig in ihrem Heimatdorf zu begraben.

4.2.2 Tomislav Radićs Anđele moj dragi (1996) – der heilige Krieger

Der Film Anđele moj Dragi aus dem Jahr 1996 von Tomislav Radić[67] lehnt sich an den Roman „Bijeg u košari“ von Maje Glusević an und weist bezüglich des Plots Ähnlichkeiten mit dem Film Vrijeme za … auf. Der Film spielt ebenfalls im Krieg und stellt die besondere Beziehung zwischen Soldaten und dem im Krieg geflüchteten Kind dar. Der kroatische Gardist Vjeko rettet den von seiner Familie getrennten und aus der Krisenregion geflüchteten Jerko in einer von der serbischen Armee in Trümmer gelegten katholischen Kirche. Die Kirche als die Versinnbildlichung des katholischen Glaubens und damit der kroatischen Gemeinschaft innerhalb Ex-Jugoslawiens soll damit auch den vermeintlich religiösen Kampf zwischen Orthodoxie und Katholizismus widerspiegeln.[68] Zudem ist die gesamte Rahmenhandlung von Anđeli moji dragi mit religiösen Metaphern verwoben. Das Hauptnarrativ selbst verweist auf die Bibelgeschichte, in der Jesus mit Maria und Josef auf einem Esel nach Ägypten flüchtet. Während die serbischen Truppen einen Teil der Verwandtschaft Jerkos umbringen, das Dorf anzünden und seine Eltern zur Flucht zwingen, überlebt Jerko den Überfall, indem ihn seine Mutter in einem Korb auf dem Rücken eines Esels versteckt. Damit wird eine meta-textuelle Verbindung des Kindes auf dem Esel mit der Geschichte aus der Bibel geschaffen, mit der gleichzeitig auch das nationale Schicksal Kroatiens allegorisch mit der Bibel verbunden wird. Gleichzeitig findet hier einen Verquickung mit der Geschichte Mose statt, der in einem Weidenkorb ausgesetzt wird.

Im Film fallen beide Symbole zusammen, indem Jerko sich in einem Korb auf einem Esel versteckt und dieser ihn schließlich durch die feindlichen Linien führt. (Abb. 47) Die schwer beschädigte katholische Kirche bietet ihm eine Zuflucht. Während des Krieges werden in audio-visuellen Medien zerstörte Kirchen als Marker der Auseinandersetzung herangeführt. Mit dem Angriff auf die religiösen

67 Der Regisseur des Films „Anđele moj dragi“ von Tomislav Radić war in den 1990er Jahren ein wichtiger Repräsentant der regierenden Ideologie sowie Entscheidungsträger beim kroatischen Fernsehen. Diese zwei Positionen sind gewissermaßen auch in seinem Film wiederzuerkennen.

68 Siehe auch Günther Schlee: Wie Feindbilder entstehen: Eine Theorie religiöser und ethnischer Konflikte, München 2006; Christa Chorherr: Wenn Kreuz und Halbmond brennen: Religion und Balkankrieg, Wien 2005; Carl Polonyi: Heil und Zerstörung: nationale Mythen und Krieg am Beispiel Jugoslawien 1980 – 2004, Berlin 2010.



Abb. 47: Jerko mit dem Esel auf der Flucht, Tomislav Radić, Anđele moj dragi, Kroatien 1996.



Abb. 48: Der Soldat Vjeko trägt Jerko aus den Trümmern, Tomislav Radić, Anđele moj dragi, Kroatien 1996.

Symbole des jeweils Anderen greift man damit auch symbolisch das ganze Volk an und untermauerte den Anspruch auf Schaffung ethnisch (und damit auch religiös) einheitlicher Territorien.

Der kroatische Soldat Vjeko findet Jerko schließlich in den Trümmern und nimmt ihn in seine Obhut, indem er ihn auf seinen Armen aus den Trümmern trägt. Das hier reproduzierte Bild von dem aus den Trümmern getragenen und geretteten Kindes ist ein häufig verwendetes Schlüsselbild. (Abb. 48) Es vermittelt den Schutz einer gesamten Generation der noch Schutzlosen, gleichzeitig bietet es auch einen Ausblick auf die Wiedergeburt bzw. auf einen möglichen Neuanfang. Nachdem der Soldat Vjeko Jerko gerettet hat, bringt er das Kind zu seiner

Einheit, die in friedlicher und kollegialer Manier in den Trümmern Fußball spielt. Szenen solcher Art stehen vornehmlich in der Tradition amerikanischer filmischer Darstellungen von G.I.s und weniger in der Tradition jugoslawischer PartisanInnenfilmen bzw. südosteuropäischer Filme überhaupt. Das Fußballspiel wird in dem Moment beendet, als die Einheit den Soldat Vjeko mit dem Kind im Arm erblickt. Über die musikalische Untermalung wird der dramaturgische Höhepunkt eingeleitet. Die verwunderten Blicke der Soldaten sind auf das halbnackte auf einem erhöhten Podest stehende Kind gerichtet. Nebelschwaden umhüllen das Kind und die Soldaten und verleihen der Szene zusätzlich etwas Mystisches. Jerko wird hier wie ein göttliches Zeichen der Hoffnung inszeniert, welches sich inmitten der kargen Kriegseinöde den Soldaten zeigt. Schlussendlich wird das Kind in eine Auffangstelle gebracht, die ihn an ein Kinderheim weiter vermittelt.

Die Kriegsereignisse und der damit verbundene Schock ließen Jerko verstummen, doch der Soldat Vjeko, der ihn regelmäßig besucht, schafft es, die Sprachlosigkeit des Kindes zu brechen. Vjeko stirbt kurz darauf, nachdem er bei einem Überfall auf einen Zug, der ihn nach Hause, nach Slawonien, hätte bringen sollen, von einer Granate getroffen wird. Vjeko stirbt, ohne die Möglichkeit zu bekommen, Widerstand zu leisten. Ähnlich wie schon in VRIJEME ZA … ist es den angeblichen Heroen kaum gestattet, zum Angriff überzugehen. Dieser männliche Heldentypus kann sich damit nur durch ein passives Verhalten auszeichnen.[69] In ANĐELE MOJI DRAGI fällt besonders die Abwesenheit der Kriegsaktionen selbst auf, obwohl der Film vor allem im Krieg spielt. Die verwundbare Seite der kroatischen Bevölkerung und deren Wunsch nach Frieden sowie die Selbstviktimisierung werden hier, wie auch in VRIJEME ZA …, besonders zelebriert. Während in VRIJEME ZA … noch Ankläge an die Tradition des PartisanInnenkrieges erkennbar sind, wird das Zeigen von kriegerischen Auseinandersetzungen in ANĐELE MOJ DRAGI weitestgehend ausgespart.

Der Film als Aufklärer

Neben dem männlichen „Helden“ und dem Jungen nimmt die Kinder-Psychologin Bernarda eine wesentliche Rolle in dem Film ein. Sie ist diejenige, die hier als Pflegerin und damit auch als eine moderne Version des kroatischen „Kosovomädchen“ verstanden werden kann. Sie kümmert sich um die kriegstraumatisierten Kinder. Neben ihrem Engagement in der Auffangstelle für die vertriebenen, verlorenen Kinder leistet sie „Aufklärungsarbeit“, indem sie einem

---

69 Anja Šošić: Film i rat u hrvatskoj: refleksija jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu in: zapis. Bilten hrvatskog filmskog saveza, Frühling 2008/2009.

europäischen Aufpasser vermittelt, dass der Krieg nicht als ein Bürgerkrieg aufzufassen ist, sondern als eine Aggression, die von serbischer Seite erfolgte. Dabei wird der Krieg oftmals auch als großserbische Aggression (Velikosrpska agresija) in den kroatischen Medien bezeichnet.[70] Diese Schwarz-Weiß-Botschaft möchte der Zuschauerschaft vermitteln, dass es sich in diesem Krieg nur um Angreifer und Angegriffene handelt. Damit soll einer internationalen Öffentlichkeit die Unschuld der kroatischen Nation vermittelt und über die „wahren Vorgehen" im Land und im Krieg informiert werden.

Auch die polemische Auseinandersetzung um die kroatische Fahne, die Anfang der 1990er Jahre ihren Höhepunkt erreichte, wird in dem Film nicht ausgespart. In einem Küchengespräch unter Frauen erfährt der Zuschauer, dass die kroatische Fahne während des Sozialismus verboten war und dass ein Verwandter über Jahre hinweg in Haft war, weil er die kroatische Fahne trug.

Nicht nur in der serbischen Bevölkerung, sondern auch im gesamteuropäischen Raum verbreitete sich die polemische Auseinandersetzung darum, ob das Schachbrettmuster im kroatischen Staatswappen nicht ein Symbol des faschistischen Ustascha-Staates sei. Das Wappenschild mit dem rot-weißen Schachbrettmuster, welches in fünf parallelen Reihen angeordnet ist, diente zwar dem Ustascha-Staat unter Ante Pavelić als Wappen[71], seine Ursprünge reichen aber bis in das 11. Jahrhundert zurück und es ist seit dem 15. Jahrhundert wiederholt als Wappen Kroatiens belegt.[72] Selbst im ehemaligen Jugoslawien war das Schachbrettwappen schon das offizielle Wappen der Sozialistischen Republik Kroatien. Allerdings fing das Schachbrett in der linken oberen Ecke mit einem roten Kästchen an (im Wappen des Ustascha-Staates bildete ein weißes Kästchen den Anfang) und war von einem Ährenkranz umrahmt, dessen Spitze von einem roten Stern geschmückt war. Innerhalb des Ährenkranzes befand sich das Wappen mit dem Meer und einer aufgehenden Sonne im Hintergrund. Geändert hat sich Anfang der 1990er Jahre nur die Umrahmung des Schachbretts: Der Ährenkranz,

70 Schulbuch-Diskussion über die Verwendung des Begriffs Bürgerkrieg oder serbische Aggression in: Vesna Teršelić (Hrsg.): Jedna povijest više historija. Dodatak udžbenicima s kronikom objavljivanja. Dokumenta-Centar za suočavanje s prošlošću, Zagreb 2007.

71 In dem Ustascha-Staat (mit der Gründung des Unabhängigen Staates Kroatiens) wurde das Schachbrett in die rot-weiß-blaue Fahne Kroatiens integriert und in deren Mitte gesetzt. Die obere linke Ecke wurde mit dem Ustascha-Abzeichen U versehen.

72 Vgl. Marijan Grakalić: Hrvatski grb. (Grbovi hrvatskih zemalja). Zagreb 1990, 29 ff.; vgl. auch Ivo Banac Grbovi – biljezi identiteta. Zagreb 1991; Adam S. Eterovich: Croatian and Dalmatian Coats of Arms, Palo Alto 1978; Maja *Brkljačić*, Holm Sundhaussen: Symbolwandel und symbolischer Wandel Osteuropa, Kroatiens Erinnerungskulturen, in: Osteuropa 53 (2003), H. 7, 933–948, 937.



Abb. 49 a: Kroatisches Wappen.



Abb. 49 b: Die Firma „Kraš“ und ihre Bonboniere in Form des kroatischen Wappens, Zagreb 2013.

das Meer und der rote Stern im Zenit sind verschwunden und stattdessen sind auf das Wappen fünf kleinere Schilde wie eine Art Krone aufgesetzt, welche die bedeutendsten historischen Landschaften der Republik Kroatien wiedergeben: das Wappen Illyriens, das Wappen der früheren Stadtrepublik Ragusa (Dubrovnik), das Wappen Dalmatiens mit den drei Leopardenköpfen, das Wappen Istriens und das Wappen Slawoniens. Alle fünf Wappen sind historisch belegt.[73] (Abb. 49 a)

Das Schachbrettmuster erlangte nach dem sukzessiven Schwinden des Tito-Porträts große Popularität. Anstelle des Porträts fand sich nun das Schachbrett in zahlreichen öffentlichen Gebäuden wie Schulen und Ministerien aber auch in Cafes, Schuhgeschäften oder Metzgereien. Überhaupt schien sich das Schachbrettwappen in den 1990er Jahren epidemisch auszubreiten. Selbst die Süßigkeitenfirma Kraš stellte in den 1990er Jahren einen pseudo-kroatischen Pass mit dem kroatischen Wappen aus, welchen man dann mit einer Bonbonniere erwerben konnte. Zudem konnte und kann man nach wie vor von Kraš ebenfalls Pralinenschachteln kaufen, auf deren Deckeln die Grenzen Kroatiens abgebildet sind. Im Inneren finden sich dann 25 Pralinen in den Farben Rot und Weiß – im Schachbrettmuster angeordnet. Nationales wird damit zum käuflichen Genussfaktor, den man sich nach Hause mitnehmen kann. (Abb. 49 b)

73 Marijan Grakalić: Hrvatski grb. (Grbovi hrvatskih zemalja). Zagreb 1990, 15.

4.2.3 Pflegerinnen, Kriegerinnen und Mütter

In künstlerischen Darstellungen findet sich während des Krieges und im Zusammenhang mit Nation-Building-Prozessen das Schachbrettmuster nicht nur in der Darstellung der männlichen Soldaten wieder, beispielsweise auf dem Stirnband oder als Abzeichen am Körper, sondern oftmals auch im Zusammenhang mit Frauenfiguren. Diese amalgame Verbindung von nationalen Symboliken und Weiblichkeit hat oft die Funktion der allegorischen Darstellung des Staates, besonders in Kriegs- oder Kriesenzeiten. Auch Cynthia Enloe stellt heraus, dass „(w)omen are relegated to minor, often symbolic roles in nationalist movements and conflicts." Sie bezeichnet sie als die „icons of nationhood", welche hervorgehoben und verteidigt werden müssen.[74] Diese weiblichen Ikonen der Nationen sind in den kroatischen künstlerischen Darstellungen in der Figur der Mutter, der Pflegerin, aber auch der Kriegerin zu finden. Die Figur der weiblichen Kriegerin taucht hingegen als allegorische Figur auf. Wobei sich die Frage stellt, inwiefern hier noch Weiblichkeit eine Rolle spielt.

Kurz nach dem Krieg im Jahr 1995 wurde die offizielle Tapferkeitsmedaille (Spomenica Domovinskog rata) der kroatischen Armee vergeben. In die Medaille ist eine Frau im griechischen Gewand eingestanzt, die in der rechten Hand ein Schwert in Richtung Boden und in der linken, angehobenen Hand das kroatische Wappen hält. (Abb. 50 a) Dabei umrahmen kranzartig angeordnete Oliven- und Eichenblätter die Abbildung auf der Münze.[75] Bei der von Zlatko Prica gezeichneten Frauenfigur mit dem Titel „Croatia – for Peace and Freedom", 1991 (100x70 cm), die während des Krieges für die Ausstellung Für die Verteidigung und Erneuerung (za obranu i obnovu) gemalt wurde, finden sich ähnliche ikonographische Attribute.[76] Die Bekleidung der Figur lehnt sich ebenfalls an die antiken, griechischen Gewänder an und spielt auf die römisch/griechischen Göttinnen an. Beide

74 Joane Nagel: Masculinity and nationalism: gender and sexuality in the making of nations, Ethnic and Racial Studies, Vol 21, no.2, März 1998, 244. Nagel bezieht sich bei ihrer Untersuchung und dem angegebenen Zitat auf den Aufsatz von Cynthia Enloe: Bananas, Beaches and Bases. Making Feminist Sense of International Politics, in: Linda S. Kauffman (Hrsg.): American Feminist thought at century's end, Oxford 1993, 441–465.

75 Auf der Rückseite finden sich in der Mitte die Buchstaben RH (Republika Hrvatska), wobei am Rande des Reliefs Spomenica Domovinskog rata eingraviert ist.

76 Die Ausstellung fand Anfang des Krieges im September 1991 statt. Für diese wurde von der Komission für bildende Künste des städtischen Fonds für Kultur in Zagreb die Aufforderung herum geschickt, Kunstwerke und Plakate zu erstellen, die sich mit dem Thema: Verteidigung und Erneuerung auseinandersetzen. Vgl. Zlatko Prica: Ratni Plakati. Za obranu i obnovu Hrvatske 1991, 113, 54.



Abb. 50 a: Zlatko Prica, Croatia – for Peace and Freedom, Zagreb 1991.



Abb. 50 b: Die offizielle Tapferkeitsmedaille (Spomenica Domovinskog rata) aus dem Jahr 1995.

Figuren sind zurückzuführen auf die Göttinnendarstellungen der Victoria und Minerva und bilden eine hybride Gestalt dieser beiden. Im Bild von Prica findet sich ebenso wie auf der Medaille die kroatische Fahne mit dem Wappen, dem Schwert und den Olivenblättern wieder. Auch hier wird die Idee von Verteidigung und Sieg (symbolisiert über die Waffe), als auch vom Frieden (Ölzweig) vermittelt. (Abb. 50 b) Die Nation wird als weibliche Gestalt dargestellt, die den Friedenszweig reicht, aber auch bereit ist, sich mit dem Schwert zu verteidigen.[77] Auch die französische Marianne wird in einer während des Krieges erstellten karikatur-

---

77 Medaillen, die mit römischen Göttinnen versehen waren, verlieh auch das Haus Habsburg. Im Jahr 1758 wurden Medaillen vergeben, die den Sieg der österreichischen Truppen über die Preußen bei Hochkirchen in Sachsen auszeichneten. Darauf findet sich oft die Figur der Victoria (Göttin des Sieges) mit einem Lorbeerkranz als Siegessymbol in der Rechten und einem Olivenzweig in der Linken wieder. Auf der anderen Seite der Medaille befindet sich das Profil von Maria Theresia. Ein weiteres Medaillen-Motiv ist die Minerva (Medaille aus dem Jahr 1767). Die altitalienische Göttin Minerva (Ausgang des 3. Jhd. V Chr) wird häufig mit der griechischen Athena gleichgesetzt (Göttin der taktischen Kriegsführung).



Abb. 51: Der Karikaturist Orešković arrangiert die Marianne mit der kroatischen Fahne, Zagreb 1992.

haften Darstellung des berühmten Bildes „Die Freiheit führt das Volk an“ von Delacroix als eine modern bewaffnete, kroatische Freiheitskämpferin gezeigt. (Abb. 51) Die Frauenfigur hält die kroatische Fahne mit ihrer rechten Hand nach oben, weist sich damit als der ethnischen kroatischen Gemeinschaft zugehörig aus und ruft zur Schlacht auf. Anstelle des Bajonetts hält sie eine Kalaschnikow in ihrer linken Hand. Sie kämpft bewaffnet für einen freien Staat. Neben ihr findet sich der jugendlich, männliche Kämpfer mit Baskenmütze. Er wiederum führt das V-Zeichen aus, welches die Symbolik dieser adaptierten Version des Bildes „Die Freiheit führt das Volk an“ noch zusätzlich verstärken soll.[78]

Neben der allegorischen Figur der Kämpferin/Kriegerin findet sich in der künstlerischen Produktion vor allem das Motiv der Mutterschaft wieder. Gerade die frühen kroatischen Filme wie VRIJEME ZA ..., ANĐELE MOJ DRAGI sowie BOGORODICA, welcher im Folgenden im Mittelpunkt stehen wird, stellen die Rolle der Mutterschaft gesondert heraus. Ihre symbolische Funktion ist vor allem in Nationsbildungsprozessen eine besonders starke. „The best known and most widespread image of the nation represents it as an allegorical female figure, generally a mother which has its basis in animistic notions of Mother Earth (Terra Mater).“[79]

78 Alojz Ševčik (Hrsg.): Warikatura Croatica, Hrvatski informativni centar Zagreb 1992, Herausgegeben von Cireskovič Nedjeljna Dalmacija, 45.
79 Ivan Čolović: Politics of Symbol in Serbia. Essays in Political Anthropology, London 2002 (1997), 32.

Sie repräsentiert nicht nur die Nation, sondern steht auch in deren Dienst, indem sie ihre Kinder für den Krieg opfert bzw. eine neue Generation von Grenzwächtern gebiert. Die Skulptur in Slavonski Brod mit dem Namen: „Denkmal für die gefallenen Soldaten im Heimatkrieg“ (Spomenik poginulim braniteljima u Domovinskom ratu) von Ante Brkić aus dem Jahr 2004 repräsentiert dies besonders deutlich. Hier hält die bronzene Figur der Mutter ihr Kind dem Wappen mit dem kroatischen Schachbrettmuster entgegen. Damit stellt nicht nur sie selbst sich in den Dienst der Nation, sondern auch ihre Nachkommenschaft.

4.2.4 Neven Hitrecs Bogorodica (1999) – Josef und Maria im neuen Gewand

Anders als bei Vrijeme za … und Anđele moj dragi nimmt die Figur der Mutter in dem Film Bogorodica (Madonna) aus dem Jahr 1999 von Neven Hitrec (das Drehbuch hat sein Vater Hrvoje Hitrec geschrieben) den Status einer Heiligen ein. Sie wird zur Mutter Gottes selbst verklärt und steht damit gleichzeitig für die Versinnbildlichung des Christentums, in diesem Falle des Katholizismus.

Der gegen Ende der Tuđman-Ära realisierte Film, in Kooperation mit Maxima Film, dem kroatischen Fernsehen HRTV und der Filmproduktionsstätte Jadran Film, stellt neben dem Motiv der Mutterschaft die schon in Vrijema za … und Anđele moj dragi thematisierte Selbstviktimisierung in das Zentrum der Erzählung, obwohl sich in diesem Zeitraum immer weniger Filme in der kroatischen Kinematografie finden, welche sich dieses Themas annehmen. Er lehnt sich darüber hinaus, wie auch Vrijeme za … und Anđele moj dragi, an biblische Erzählungen an.

Der kroatischstämmige Bildhauer und Tischler Kuzma soll eine heilige Jungfrau aus Holz für die römisch-katholische Kirche in dem ethnisch gemischten Dorf schnitzen. Er modelliert die Madonnen-Figur nach dem Vorbild seiner Frau, die ihm kurz zuvor ein Kind geboren hat. Dieses Bild der heiliggesprochenen Mutter geht einher mit den gesellschaftlichen Entwicklungen, die das Land in den 1990er Jahren durchlebte und welche im Zeitraum des post-kommunistischen Kroatiens die nationale Identität, das Konzept von Familie, Mutterschaft und Männlichkeit mit neuen Bedeutungsgrundlagen belegten.

Das Konzept der Mutterschaft ist in dieser Zeit ein wichtiger Faktor in dem nationalen Diskurs, denn die Mutter ist letztlich diejenige, welche die ethnische kroatische Gemeinschaft durch die Geburt von Kindern sichert, denen wiederum in Zukunft die Verteidigung des Landes zukommt.

Dubravka Žarković, die die Repräsentation von kroatischen und serbischen Körpern in den Medien untersucht hat, kommt zu dem Schluss, dass in den dramatischen Zeiten der gewalttätigen Konflikte und Kriege, in der die Nation als

bedroht wahrgenommen wird und deren Existenz gefährdet scheint, der weibliche Körper sowie die Fruchtbarkeit einer Mutter eine Bedeutungsumschreibung erfahren.[80] Nira Yuval Davis und Floya Anthias zufolge wird die Nation in solchen Krisenzeiten ebenso wie ihre Territorien als etwas Weibliches angesehen, was nach Davis und Anthias mit der Territorialisierung des weiblichen Körpers Hand in Hand geht. Weiter bekräftigen Nira Yuval Davis und Floya Anthias, dass der weibliche Körper durch die Bürde der Reproduktion letztlich zu einem sozialen Territorium wird.[81] Das bedeutet nach M. Hayden, dass der im Krieg der Gewalt ausgesetzte Körper der Frau ein konstruierter ist: „[...] as ethnic territories themselves".[82] Dubravka Žarković fasst die Amalganisierung des weiblichen Körpers mit der Nation entsprechend zusammen:

> In other words, the maternal body is not only the symbol of national territory through the gendered images of fertility or gentle landscapes: the maternal body ist the marker, as well as the marker, of national territory. As new, maternal cartographies of the nation are delivered, motherhood ceases to be merely a metaphor, and becomes a site of discursive struggle as well as identity politics.[83]

Diese feindlichen Tendenzen eskalieren schließlich und gehen in die ersten kriegerischen Auseinandersetzungen über. Während sich die Ereignisse hochschaukeln, vergewaltigt der Buchhalter Rade, ein Serbe und Aushilfskraft Kuzmas, dessen Frau Anna. Die Vergewaltigung von Frauen wird nicht nur aufgrund der Gewaltausführung, sondern auch aufgrund der symbolischen Wertigkeit zu einem zentralen Thema in dem gewalttätigen Konflikt. Er stellt einen symbolischen Übergriff auf die kroatische Gemeinschaft und damit auch auf den Volkskörper dar und ermöglicht damit gleichzeitig die Regulierung dessen.[84]

> When the national community and its soil are embodied in the figures of mother, sister or sweetheart, then the problem of national integrity and the problem of defending or altering borders becomes extremely traumatic and acquires the sense of defending ones mothers honour and the honour of ones women in general – so Ivan Čolović.[85]

80 Dubravka Žarković: The body of war. Media Ethnicity and Gender in Break-up of Yugoslavia, London 2007, 69.
81 Nira Yuval Davis, Floya Anthias (Hrsg.): Women Nation State 1989, 8–109, 79.
82 Robert M. Hayden: Rape and rape avoidance in ethno national conflicts: sexual violence in liminalized states, American Antropologist 102 (1) 2000, 27–41, 32.
83 Dubravka Žarković: The body of war, 2007, 69.
84 Vgl. Anette Dietrich: Weisse Weiblichkeiten. Konstruktion von Rasse und Geschlecht im deutschen Kolonialismus, Bielefeld 2007, 77.
85 Ivan Čolović: Politics of Symbol in Serbia, 2002, 33.



Abb. 52: Anna als lebendige Marienskulptur, Neven Hitrec, Bogorodica, Kroatien 1999.

Nach dem Akt der Vergewaltigung fesselt Rade Kuzmas Frau mit ihrem Kind auf dem Altar der katholischen Dorfkirche, für die Rade die Madonnenfigur hergestellt hat. Rade drapiert Anna und ihr in ihren Armen liegendes Kind so, dass sie die Rolle der hölzernen Marienfigur und ihrem Jesuskind einnehmen. Sie werden zur lebenden heiligen Figurengruppe. (Abb. 52) Da Rade die Kirche mit einer selbst auslösenden Bombe versehen hat, löst Kuzma in dem Moment, in dem er Anna helfen möchte, die Explosion auf dem Altar aus. Die lebende Madonna mit ihrem Kind wird nicht nur getötet, sondern in ihrer Gesamtheit zerstört. Der Serbe Rade wird hier so zum Marienmörder und ist damit, stellvertretend für alle Serben, eine Gefahr für den katholischen Glauben. In beiden Fällen ist sowohl die Madonna als auch die Mutter Anna eine Figur, welche die katholische Gemeinschaft und die des kroatischen Volkes verkörpert.[86] Damit wird hier im übertragenen Sinne ein Anschlag auf den katholischen Glauben sowie auf das Land selbst verübt. Gleichzeitig berührt der Film auch das sensible Thema der Zerstörung zahlreicher Kirchen während des Krieges, die aufgrund der religiösen Heterogenität in der Region in direkter Verbindung mit den jeweiligen Ethnien stehen.

Nachdem der Krieg beendet ist, entschließt sich Kuzma zurück nach Serbien zu gehen, wo er hofft, den Buchhalter Rade zu treffen, um sich an diesem für das zu rächen, was er seiner Frau, seinem Kind und letztlich ihm angetan hat. Nachdem er Rade gefunden hat, knebelt er ihn und will ihn auf der ehemaligen Werkbank in Stücke sägen. In letzter Sekunde lässt er jedoch von ihm ab und begnadigt ihn, wie ein guter Christ es dem neuen Testament zufolge tun sollte.

86 Kathrin Hoffmann Curtius: Opfermodelle am Altar des Vaterlandes seit der französischen Revolution, in: Gudrun Kohn-Waechter (Hrsg.): Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe, Berlin 1991, hier besonders 60–71.

Er handelt gemäß dem biblischen Dogma: „wenn dich einer auf die rechte Wange schlägt, dann halt ihm auch die andere hin“[87] und lässt von Rade ab. Kuzma hält sich vorbildlich an die christlichen Tugenden: Er zahlt nicht mit gleicher Münze heim, rächt sich nicht und lässt damit die Situation nicht weiter eskalieren.

Ähnlich wie in Vrijeme za… werden die Charaktere schwarz-weiß gezeichnet. Nenad Polimac kritisiert, dass Bogorodica es nicht geschafft hat, ein facettenreiches Bild des Heimatkrieges zu zeigen.[88] Die Kroaten sind sanft, tolerant, gutmütig und können ihren Feinden sogar vergeben. Selbst der einzige problematische Kroate, ein gewalttätiger Trinker namens Duka, erlebt eine moralische Katharsis und verbrüdert sich mit seinem vorherigen Feind Kuzma, dessen Frau vorher seine Freundin gewesen ist. Ihre in Freundschaft umschlagende Feindschaft ist ein Bild, welches stellvertretend für den Staatswunsch der Vereinigung aller Kroaten steht. Vor allem Tuđmans Politik zielte darauf ab, eine Verbrüderung aller ethnisch-stämmigen Kroaten herbeizuführen, um diese zu einen.[89] Gleichzeitig werden die Serben als das ethnisch Andere und also das Böse gezeichnet. Einzig der dramaturgische Moment legt fest, wann ihre Boshaftigkeit aufgedeckt wird. So ist Rade am Anfang ein loyaler Arbeiter, später Vergewaltiger und Mörder der Frau des Mannes, für den er gearbeitet hat.

> Bei der Analyse des Film Bogorodica wird deutlich, dass sich der Film inhaltlich nicht wesentlich von den berüchtigten Produktionen der Volkskunst der frühen Neunziger unterscheidet. Alle ideologisch angefüllten Motive von Kodarice, Zizica und Radica sind hier zugegen. Die Serben sind in der Regel alle Schlecht. Es gibt zwar welche, die auf den ersten Blick gut und kollegial wirken, aber wenn es brenzlig wird, verbünden sie sich mit den ihrigen und werden sogar zu den schlimmsten ihrer ethnischen Gemeinschaft, so Jurica Pavičić.[90]

87 Bibel: Matthäus 5,39.

88 Nenad Polimac: Kako je počeo rat u mom selu: Nije točno da je Bogorodica prvi hrvatski ratni film bez crno-bijelih junaka: i u očajnom Vrijeme za… likovi Srba su slojevitiji, in: Nacional, 17.03.1999, 35. „Die Jungfrau ist ein gescheiterter Versuch eines ebenenreichen Films über den Heimatkrieg, welcher ähnlich dem Film Pretty Village Pretty Flame sein sollte – nur made in Croatia. (Übers. v. A.) „Bogorodica je neuspjeli pokušaj slojevitog filma o Domovinskom ratu, nečega kao Lepa Sela Lepo Gore made in Croatia.“

89 Interview mit Tihomir Cipek, Zagreb Universität Politikwissenschaft, 15.4.2013.

90 Jurica Pavičić: kao figa u džepu, Slobodna Dalmacija, 26.03.1999, 23 (Übers. v. A.): „Tematska analiza Bogorodice pokazuje da je riječ o filmu koji se sadržajno ne razlikuje od ozloglašenih proizvoda domovina-umjetnost ranih devedesetih. Svi ideološki zasićeni motivi Kodarice, Žižića i Radića prisutni su i ovdje. Srbi su u suštini svi loši. Ima ih doduše, koji isprva izgledaju dobrima i kolegijalnima, ali kad zakuha priključit će se svojima i bit će dapače najgori“.

Die Serben wiederum werden, ähnlich wie in Vrijema za, dick, ungepflegt, unrasiert und mit blutunterlaufenen Augen dargestellt. Die Kroaten hingegen sind kultiviert und „[…] so angezogen, als würden sie zur heiligen Messe gehen“.[91] Umso mehr erstaunt die Darstellungsweise in Anbetracht dessen, dass Bogorodica nach dem Ende des Krieges gedreht wurde, als die Frage nach dem Propagandaeffekt schon gegenstandslos geworden war. Lediglich die Notwendigkeit der Positionierung bzw. Aufklärung über die Täter des Krieges wird innerhalb des Films weniger stark ins Zentrum gesetzt, so wie es bspw. bei Oja Kodar (Vrijeme za …) oder Tomislav Radić (Anđele moj dragi) der Fall ist.

Das böse Andere

In den thematisierten Filmen: Vrijeme za …, Anđele moj dragi und Bogorodica gibt es keine ambivalenten Gestalten. Die Unterscheidung zwischen guten und schlechten Personen ist so absolut und eindimensional, wie es Daniel Goulding in seinem Buch Liberated Cinema beschrieben hat: „Die Tschetniks sind schlecht wie Teufel, die Kroaten sind durchgehend Heilige.“[92] Danach sind „[…] die kroatische Mutter, welche sich opfert und der kroatische Sohn, der die Heimat verteidigt […] genauso Stereotype, wie die dreckigen, zahnlosen und widerlichen Tschetniks.“[93] Den Filmemachern ging es also weniger darum, ein differenziertes Bild zu schaffen, als vielmehr die vorherrschende politische Ideologie zu stützen.

„Wenn man jedoch“, so Škrabalo, „die positiven und die negativen Seiten nur nach ethischen Kriterien festlegt, ist das nicht genug und es hat etwas Unglaubwürdiges an sich. Das ist pathetisch, eine einseitige Betonung der nationalen Opferschaft. Gute Filme zeigen niemals nur eine Seite.“[94] So hat sich auch unter den Zuschauern die Meinung gefästigt, dass sich der kroatische Film nur mit

---

91 Jurica Pavičić: kao figa u džepu,1999, 23 (Übers. v. A.): „Hrvati i Srbi čak drukčije i izgledaju. Srbi su debeli, raščupani, neobrijani i zakrvavljenih očiju. Hrvati pristojni i odjeveni kao za nedjeljnu misu.“

92 Daniel J. Goulding: Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, Bloomington 2002, 210

93 Josip Visković: Hrvatski igrani film – prva petoljetka, Hrvatski filmski ljetopis 1–2/1995, 19–23, 20 (Übers. v. A.): »Hrvatska majka« koja se žrtvuje i »hrvatski sin« koji brani domovinu su isti stereotipovi kao i »prljavi, krezubi i odurni četnici«

94 Interview mit dem Filmkritiker Ivo Škrabalo in dem Buch Anja Šošić: Film i Rat u Hrvatskoj. Refleksija jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu., in: zapis. Bilten Hrvatskog filmskog saveza, broj 64–65, godina 2008/2009, 50 f. (Übers. v. A.): „Ističe se pogled u kojem je nacionalizam u obliku jednostrana prikazivanja. Ima nacionalističke patetike. Negativci su uvijek Srbi. Takav je bio i Žižićev film Cijena života. Kad određuješ pozitivce i negativce samo po etničkom kriteriju, to nije dovoljno i čini stvar nevjerodostojnom. To je patetično, jednostrano isticanje nacionalnih žrtava. Dobri filmovi nikad nisu jednostrani.“

einer Perspektive der kriegerischen Auseinandersetzung beschäftigt, nämlich die, in der die Kroaten als Opfer dargestellt werden. Zudem herrscht weitgehend Einigkeit darüber, dass die Filme schlecht erzählt und dilettantisch realisiert wurden. Aus dieser Gemengelage schließt der Journalist Jurica Pavičić: „ A handfull of propaganda mercenaries have poisoned the water, and the whole Croatian film industry has lost its audience.“[95] Auch Lenjinov kommt zu dem Schluss, dass sich der kroatische Film in den 1990er Jahren desavouiert hat: „Im Sinne der politischen, finanziellen, gesellschaftlichen und kulturellen, hat sich für die Kroaten der Film zu den unwichtigen Künsten entwickelt.“[96] Ein weiterer Grund für die Unpopularität dieser Filme liegt zudem in der Modifikation der klassischen narrativen Normen, die normalerweise einen aktiven Protagonisten voranstellen – anstelle eines Protagonisten, der vornehmlich passiv ist und letztlich aus den wichtigsten Handlungen ausgeschlossen ist.

Film und Staat

Die sich inhaltlich mit den Erwartungen der Regierung deckenden Filme haben Ivo Škrabalo zufolge „[…] einige Filmemacher so verstanden, dass sie, indem sie um so mehr nationalistische Melodien spielen, einfacher an Filmfinanzierungen ran kommen.“[97]

Der kleine kroatische Filmmarkt lehnt sich an das System der öffentlichen Finanzierung an, welches während des Krieges kaum reguliert war. Den Großteil der Finanzierung übernahm das staatliche Fernsehen HRT und nach wie vor ist dieses zusammen mit dem Ministerium für Kultur der Hauptfinanzier von Filmen in Kroatien. Damit war und ist die Filmproduktion Kroatiens in der gesamten Periode der Transformation, von 1990 bis heute, mit dem staatlichen Apparat

95 Jurica Pavičić: Moving into the frame, Central Europe Review, Vol.2, No.19 15.5.2000, in: http://www.ce-review.org/00/19/kinoeye19_pavicic.html

96 Hribar, Hrvoje.: Novi hrvatski film, stari produkcijski rituali, Hrvatski filmski ljetopis, Vol.5 1999 Nr.17, 17–20, 18. (Übers. v. A.): „U smislu političkom, novčanom, društvenom i kulturnom, za Hrvate je film postao najnevažnija od svih nevažnih umjetnosti. Godišnja prozvodnja je skokovito okopnila. Dani hrvatskog filma preselili su se u manje dvorane, a tanki neovisni izvještaji o lokalnim filmskim zbivanjima potonuli su na nebitne stranice.“

97 Interview mit dem Filmkritiker Ivo Škrabalo in dem Buch Anja Šošić: Film i Rat u Hrvatskoj, 2008/2009, 50. (Übers. v. A.): „U Hrvatskoj nije odmah nastala baš prava demokracija. Za vrijeme Tuđmanova vladanja Hrvatska je bila formalno demokratska, ali je jaka ličnost predsjednika Tuđmana i njegova nacionalistička politika imala utjecaj na sve sfere života pa i na film. Nije to bio pravi sustav financiranja filma, nego su neki svirali što više nacionalističkih melodija, da bi lakše dobili filmove. Tako je nastalo nekoliko tih državotvornih filmova. Tuđmanova je ideologija bila ideologija državotvornosti.“

ökonomisch und ideologisch verbunden geblieben.[98] Vor allem die jüngere Generation von Filmschaffenden beklagt die starke Einflussnahme des staatlichen Fernsehsenders auf die Filmindustrie und äußert Kritik daran, dass dieselben Personen sowohl das Fernsehen als auch die Kinospielfilmproduktion kontrollieren.[99] Ähnlich hat es der Filmwissenschaftler Nikica Gilić zugespitzt:

> Der Staat [hat] die Projekte ausgewählt. Heute gibt es mehr unabhängige Projekte, ein wenig hat sich die Situation entwickelt – aber Anfang der 1990er gab es keine unabhängigen Produzenten. Der einzige Produzent war der Staat, bzw. das kroatische Fernsehen, welches strikt unter der Kontrolle des Staates war. Es gab also keinen Raum für unterschiedliche Zugänge.“[100]

Das kroatische Fernsehen partizipiert bis heute an fast allen Spielfilmprojekten und deckt in der Regel 50–80 Prozent des fehlenden Budgets. Zur selben Zeit hat sich die Filmfinanzierung des Ministeriums für Kultur auf einen minimal kleinen Betrag reduziert.[101]

Hinzu kommt, dass die PolitikerInnen und FilmemacherInnen, welche Anfang der 1990er Jahre im Filmgeschäft aktiv waren, alle Kinder des Sozialismus waren. Somit erscheint die These schlüssig, dass die ersten Filme kurz nach dem Umbruch sich wie „Replikate vergangener Partisanenfilme“ ausnehmen[102] und in einem Verständnis realisiert wurden, dass Filme Ideologie und Propaganda vermitteln sollen.

Der Filmwissenschaftler Jurica Pavičić wirft den Filmen, die während der kriegerischen Periode realisiert wurden, zudem vor, dass sie im Vergleich zu den PartisannInnenfilmen keinerlei Emotionen hervorrufen:

---

98 Nenad Polimac: Hrvatski blockbusteri, Hrvatski filmski ljetopis, 40 2004, 17–20, 17 (Übers. v. A.): „U Hrvatskoj je problem što jaka tržišta nema. Filmovi se ne financiraju privatnim kapitalom, koji nalazi interesa u ulaganju u filmsku industriju, nego uglavnom subvencijama državnih institucija i tzv. Javne televizije.“

99 Vgl. Margit Rohringer: Der jugoslawische Film nach Tito. Konstruktion von kollektiven Identitäten. Wien 2008, 8–11.

100 Interview Nikica Gilić „Država je odabirala projekte. Danas ima više nezavisnih projekata, malo se razvila situacija, ali u to doba nije bilo nezavisnih producenata. Jedini producent bila je država, odnosno hrvatska televizija, koja je bila izravno državno nadzirana, pod kontrolom države. Nije bilo prostora za različite poetike, različite pristupe.“Anja Šošić: Film i Rat u Hrvatskoj, 2008/2009, 48 (Übers. v. A.).

101 Hrvoje Hribar: Novi hrvatski film stari produkcijski rituali, Hrvatski filmski ljetopis, Zagreb, Jahr 5(1999), Nr. 17, 17–20, 18.

102 Ivo Škrabalo: Hrvatska filmska povijest ukratko (1896–2006) Zagreb 2008: V.B.Z., Hrvatski filmski savez (Übers. v. A.) „A budući da su političari i filmaši aktivni početkom 90-ih godina svi bili djeca socijalizma, (replike negdašnjih partizanskih filmova.“

> Die nationalen Propagandaspektakel Anfang der 90er Jahre waren natürlich schlechte Filme. Aber sie waren einfach authentischer Schund, vereinfachte Volkskunst, audiovisuelle Versionen der Guslarkassetten, welche auf dem Flohmarkt in Neum (Ort in Bosnien-Herzegowina) auf Autohauben verkauft wurden. Ihre Sünde war nicht, dass sie einfach Müll waren, sondern selbst als Müll konnten sie nicht mal die Emotionen des Publikums erfassen, welches wenigstens der Bulajić noch konnte.[103]

Mit Bulajić ist hier einer der wichtigsten Regisseure der großen PartisanInnenfilme gemeint.[104] Fraglich ist, ob Filme wie VRIJEME ZA ..., BOGORODICA etc. zu diesem Zeitpunkt als Propagandafilme wahrgenommen wurden. Višković meint dazu, dass sich „[...] der kroatische [...] Film von Anfang an in den Dienst der Politik gestellt hat und [dass dies] im Kontext des politischen Umbruchs und des Krieges verständlich war."[105] Die Entscheidung, einen propagandistischen Ansatz zu verfolgen, fällten damit, Višković zufolge, die filmischen Erzeuger und nicht die politische Obrigkeit. „Die ersten Filme dieses Genres, welche Regisseure aus der vorherigen Generation gedreht haben, werden erlebt wie Replika vergangener Partisanenfilme."[106] Im Gegensatz zu Tito hatte Tuđman nicht viel übrig für den Film – seine Leidenschaft war der Fußball und im Speziellen der Club FC Kroatien Zagreb, den er mit finanziellen Mitteln förderte. Dennoch benutzte Tuđman den Film zu Propagandazwecken, wie es vor ihm Tito getan hatte. Der entscheidende Unterschied war jedoch nach Pavičić, dass Titos kommunistische Progaganda-maschinerie eine technisch und ästhetisch sowie narrativ ausgereiftere war und eine Vielzahl an talentierten Regisseuren hatte. Tuđmans Regime war eher uninteressiert in dem Herstellen von Propagandakriegsfilmen „which became a dis-

103 Jurica Pavičić: Generacijska izdaja, Slobodna Dalmacija, 26.03.1999, 31 (Übers. v. A.) „Domovinski propagandni spektakli početka devedesetih bili su, naravno užasni filmovi. Ali oni su bili jednostavno nepatvoreni šund, pojednostavljena pučka umjetnost, audiovizualna inačica guslarskih audiokazeta koje se u Neumu prodaju na haubama auta. Njihov grijeh nije bio što su bili smeće, nego što kao smeće nisu znali zatitrati emocije publike onako kako je to znao jedan Bulajić."

104 Veljko Bulajić ist einer der wichtigsten Regisseure im sozialistischen Jugoslawien und hat mehrere große Partisannenfilme mitgestaltet – wie z.B. „Bitka na Neretvi" (der für den Oscar nominiert wurde), „Kozara", etc.

105 Josip Visković: Hrvatski igrani film – prva petoljetka, Hrvatski filmski ljetopis, 1–2, 1995, 19–32, 19 (Übers. v. A.) „Hrvatski (...) film od početka stavio u službu politike i (da je) to (...) u kontekstu političkih promjena i rata u Hrvatskoj i razumljivo."

106 Ivo Škrabalo: Mladi hrvatski film, Hrvatski filmski ljetopis Vol. 5 1999 Nr. 17, 21–27, 21 (Übers. v. A.) „Prvi filmovi toga žanra koje su snimali redatelji iz ranijeg razdoblja, doživljeni su kao replike nekadašnjih partizanskih filmova ili kao primjena nekih drugih žanrovskih obrazaca na rat viđen tuđim očima, ponajviše preko medija."

cipline for professional losers, directors with strong political backgrounds and zero skills".[107]

Nach dem Krieg (1995) und vor allem nach dem Tode Tuđmans (2000) öffnete sich mit dem Versuch einer demokratischen politischen Linie mehr Raum für alternative Filme und Blickpunkte. Die Lage der Filmfinanzierungen entspannte sich und ließ nun auch mehr Koproduktionen mit anderen europäischen Ländern zu. Anfang der 2000er Jahre findet damit ein Bruch in der künstlerischen/filmischen Darstellung der HeldInnenfiguren respektive Soldaten statt. Mit dem Tode Tuđmans erfolgte auch ein Lockerung bezüglich der politischen Maßstäbe, was dazu führte, dass auch die dargestellten Charaktere in den Filmen nicht mehr nur eindimensional, sondern komplexer wurden. Filme wie Tu (Here, 2003) von Zrinko Ogresta, Put Lubenica (The melon route 2006) von Branko Schmidt, Živi i Mrtvi (The living and the dead, 2007) von Kristijan Milić oder Crnci (The Blacks 2009) von Goran Dević blicken mit anderen Augen auf die Kriegsgeschehnisse und zeigen die posttraumatischen Zustände der Soldaten, welche Aspekte der Überforderung, Angst, Desillusionierung mit einschloßen. Hier finden sich keine gut rasierten und gutgelaunten Soldaten mehr, sondern vor allem tragische Figuren. Jüngere Filmemacher widersetzten sich der politischen Leitlinie von der Wiedergabe des heldenhaften kroatischen Kriegers. Es wird der Versuch unternommen, einen kritischen Umgang mit der Rolle des Soldaten und des Heldentums zu finden.

4.3 Das heil(ig)e Bild gerät ins Wanken

4.3.1 Vinko Brešans Kako je počeo rat na mom otoku (1996) – Helden gesucht

Vinko Brešan war einer der ersten, der sich kritisch mit der Thematik von Täter und Opferschaft im Domovinski Rat (Heimatkrieg) auseinander gesetzt hat. Mit Kako je počeo rat na mom otoku aus dem Jahr 1996 wurde zum ersten Mal ein Film realisiert, der sich in Form einer Komödie mit dem Krieg auseinandersetzt. Die Auswahl des Genres Komödie überschreitet in der frühen Phase, kurz nach dem Krieg, alle vorstellbaren Grenzen „das war die erste Komödie nach Jahren der nicht-Komödien."[108] Die Thematisierung des Krieges innerhalb einer komö-

107 Jurica Pavičić: Moving into the frame, Central Europe Review, Vol.2, No.19 15.5.2000, in: http://www.ce-review.org/00/19/kinoeye19_pavicic.html

108 Interview mit Gilić von Anja Šošić: Film i Rat u Hrvatskoj, 2008/2009, 48 (Übers. v. A.) „To je bila prva komedija nakon godina ne-komedije."

dienhaften Darstellung wurde auch vom Publikum dankbar angenommen. KAKO JE POČEO RAT NA MOM OTOKU erreichte 1996 eine Zuschauerschaft von 202.054 – was ihn in diesem Jahr zu dem meist gesehenen Film machte.[109] Zudem hat der Film zahlreiche Auszeichnungen erhalten und ist nach wie vor der erfolgreichste kroatische Spielfilm.[110] Obwohl ursprünglich als Fernsehproduktion konzipiert, hat er im Jahr seines Erscheinens alle Zuschauerzahlen von Hollywoodblockbustern geschlagen.[111]

Brešan bricht in seinem Film mit dem Pathos und den ideologischen Komponenten und kreiert eine von Humor durchsetzte, absurde Welt. Er selbst bezeichnet diesen Stil als „karnevaleskes Leben".[112] Der russische Literaturwissenschaftler und Kunsttheoretiker Michail Michailowitsch Bachtin erforschte als einer der Ersten „eine Geschichte des Lachens" und entwickelte das kulturhistorische Konzept der Karnevalisierung. Die Karnevalszeit stellt nach Bachtin ein wichtiges Ereignis dar, in dem Hierarchien aufgehoben und Tabus über eine humoristische Perspektive gebrochen werden können. Der alle soziale Schichten erfassende Tabubruch ermöglicht, dass die Grenzen zwischen Hochkultur und Populärkultur aufgehoben werden. Bachtin beobachtet dies anhand des Mittelalters, in welchem die Verhaltensmuster und Konventionen besonders stark ausgeprägt waren. Brešan nimmt diese Form der Brechung von Mustern und Konventionen auf und präsentiert alle seine Figuren und Ereignisse durch das Prisma des Humors.[113]

Der Film KAKO JE POČEO RAT NA MOM OTOKU spiegelt die Situation des Jahres 1991 wider, nachdem das kroatische Parlament seine Unabhängigkeit erklärt hat und sich von dem jugoslawischen Staatenverbund loslösen möchte. Die Armee wird nach wie vor von der JNA (jugoslawischen Armee) geführt, welche die parlamentarische Erklärung einer Loslösung Kroatiens aus dem jugoslawischen Staatenverbund nicht akzeptiert. Die JNA-Brigaden waren aus Soldaten aus allen Regionen Jugoslawiens zusammengestellt, die ihren Militärdienst leisten mussten, und wurden von Senior-Offizieren geführt, welche die kroatischen Anweisungen, dass die JNA das kroatische Territorium verlassen sollten, nicht befolgten. Der Film beginnt mit der Ankunft des Kunsthistorikers Blaž Gajski auf

---

109 Anonym: Film Vinko Brešan. Kako je počeo rat na mom otoku, Večerni List 18.12.1996.

110 Anja Šošić: Film i Rat u Hrvatskoj, 2008/2009, 20 (Übers. v. A).

111 Ebd 23.

112 Die Formulierung „karnevalizacije života" fiel in dem Interview mit dem Regisseur Vinko Brešan in der Publikation: Anja Šošić: Film i Rat u Hrvatskoj. Refleksija jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu, in: zapis. Bilten Hrvatskog filmskog saveza, Nr. 64–65, Jahr 2008/2009, 55.

113 Michail M. Bachtin: Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur, München 1969.

einer anonymen Insel. Dieser hat die Absicht, seinen Sohn Zoran zu retten, der seinen Dienst in der lokalen JNA-Kaserne leistet. Der kommandierende Major Aleksa hat die Kaserne derweil mit Sprengstoff versehen, um die Garnison in ihrer bestehenden Form aufrechtzuerhalten. Als Antwort haben sich die Inselbewohner solidarisiert und ein Non-Stop-Festival gegen die Kaserne organisiert, auf welchem Rockbands und Folkbands spielen und die Inselbewohner Gedichte aufsagen und Reden halten.

Bei Brešan werden im Sinne der Karnevalisierung alle Charaktere auf eine Stufe gehoben. Der Major wird genauso aufs Korn genommen wie die Bewohner des Dorfes. Die serbische Armee wird genauso ausgelacht wie der kroatische Krisenstab. Hierarchisierungen fallen hier ganz weg.[114] Mit dem karnevalesken Leben wird gleichzeitig auch die Heldenthematik in Frage gestellt. Auf die Frage des Protagonisten, wo sich denn die Kaserne der Landeshelden befände, da er seinen Sohn aus der Kaserne holen möchte, antwortet ein Bewohner der Insel mit doppelten Brillengläsern und einer Art ledernen Fliegerkappe wiederholden: „Es gibt keine, es gibt keine nationalen Helden“.[115] Die geistig retadierte Person nimmt hier die Rolle des Narren ein, welche in shakespearscher Tradition die Wahrheit ausspricht, die sonst von niemand anderem ausgesprochen werden kann. Der Narr steht nach Bachtin auf der obersten Ebene der Karnevalsgesellschaft. Er ist der Träger einer nicht feudalen und nicht offiziellen Wahrheit. Das Konstrukt Heldenfigur wird hiermit auf einen Schlag in Frage gestellt und ad absurdum geführt.

Um seinen Sohn schließlich aus der Kaserne zu befreien, greift der Vater zu einer List. Er gibt sich als serbischer General aus, um mit einem Trupp als Soldaten Verkleideter seinen Sohn zu befreien und die in der Kaserne lagernden Waffen mitzunehmen. Die Inselbevölkerung vor der JNA-Kaserne ist ahnungslos und denkt ebenfalls, er sei ein richtiger JNA-General. Eine ältere Frau wirft sich vor den Jeep, um diesen Militärkonvoi aufzuhalten, die sie als tatsächliche JNA-Offiziere wahrnimmt. Sie opfert sich als kroatische Mutter/Großmutter für die Nation, mit den Worten: es wird nichts ausgefahren, wenn ich es ihnen nicht gebe – sie werden nur über meine Leiche durchfahren können. Sie werden nicht mit dem, was sie mit sich tragen mein Kroatien zerstören![116] Hierbei opfert sich die

114 Anja Šošić: Film i Rat u Hrvatskoj. Refleksija jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu, in: zapis. Bilten Hrvatskog filmskog saveza, broj 64–65, godina 2008/2009, 22.

115 Kako je počeo rat na mom otoku [How The War Started On My Island], R: Vinko Brešan, HR 1996, PC: 00:04:08 – 00:04:17 „Nema, nema narodnih heroja!“

116 Kako je počeo rat na mom Otoku [How The War Started On My Island], R: Vinko Brešan, HR 1996, PC: 01:26:32 – 27:32 (Übers. v. A.) „…neće oni ništa iznjet odavde – ako niko, ja im neću dati … ako će proć, moredu samo preko mene mrtve – e sad da ih vidim…neće oni sa ovim što iznose urušit moju Hrvatsku.“

Mutter/Frau für die Idee des Nationalen für den Glauben an die imaginierte ethnische kroatische Gemeinschaft. Dieser durchaus quasi religiöse Akt kann mit der Opferschaft Jesu in Vergleich gesetzt werden, der sich für die Menschheit opferte.

4.3.2 Vinko Brešans Svjedoci (2003) – Opfer als Täter

Vinko Brešan hat neun Jahre nach KAKO JE POČEO RAT NA MOM OTOKU ein weiteres Tabu gebrochen, als er den Roman „Ovce od gipsa“ (1997) von Jurica Pavičić als Spielfilm adaptierte und eine Geschichte von kroatischen Kriegsverbrechern erzählt, die serbische Zivilpersonen in Kroatien eigenmächtig richten. Vinko Brešans greift aktuelle Diskurse innerhalb der Gesellschaft auf und übersetzt diese in seine Komödien, die oftmals mit der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung übereinstimmen – so auch der Film SVJEDOCI aus dem Jahr 2003 – welcher sehr stark in Korrelation mit der aktuellen Situation im Land stand.[117] Nach dem Tode des Autokraten Franjo Tuđman hat das Land einen Schub in Richtung Demokratie erfahren und in den folgenden Jahren wurden viele Kriegsverbrechen und Kriegsverbrecher öffentlich sichtbar gemacht. Die Anklage kroatischer Generäle vor dem Kriegsverbrechertribunal in Den Haag hat nicht nur die kroatische Öffentlichkeit in verschiedene politische Lager geteilt, sondern auch Politiker und Kritiker.

Die Filmkritikerin und Professorin an der Akademie der Künste Saša Vojković betont die politische Bedeutung des Films:

> Instead of a more typical contemporary Croatian character who is not able to take action and do something heroic, Brešan also offers us a character that goes against all currents and ideological imperatives. This is a very pertinent example fort the discussion at hand, for it deals with Croatian subjectivity as oscillating between the Self and the Other, which in the context of the filmic narrative in the first instance infers the opposition between the Croats as the alleged victims of aggression and the Serbs as the alleged aggressors.[118]

Die Reaktionen auf den Film SVJEDOCI waren in Kroatien dementsprechend gespalten.[119] Rade Dragojević warf Brešan in der Tageszeitung Novi List sogar Landesverrat vor.

---

117 Anja Šošić: Film i Rat u Hrvatskoj, 2008/2009, 2.

118 Saša Vojković: De/re-construction of subjectivity in contemporary Croatian cinema: becoming European, New Review of Film and Television Studies, Vol.6, No. 1, April 2008, 83–95, 86.

119 International wurde der Film jedoch dankbar angenommen und als erster kroatischer Film im Wettbewerb auf der Berlinale gezeigt. Vgl. Anja Šošić: Film i Rat u Hrvatskoj, 2008/2009, 26.

> Brešanovs Film SVJEDOCI kollaboriert offen mit dem Haager Tribunal, welches bestrebt ist, das ganze kroatische Volk zu verurteilen. Der Film ist ideologisch nicht zu akzeptieren, so wie es auch inakzeptable ist, dass der kroatische Steuerzahler solch einen Film unterstützen muss, der die kroatischen Soldaten als bewaffnete starke Kraft zeigt, welche die arme serbische Minderheit angreift und anfeindet.[120]

Auch die „Hrvatska Stranka Prava“ (HSP Croatian Party of Rights) hat den Film als anti-kroatisch bezeichnete. Eine öffentliche Gegenreaktion kam daraufhin von der Hrvatska udruga razvojačenih branitelja Domovinskog rata (HURBDR, Croatian Associaton of the Demiltarized Defenders of the Homeland Wars), die den Film SVJEDOCI auf einer Pressekonferenz am 14. April 2004 in Šibenik als ein Meisterwerk des kroatischen Films bezeichnete.[121] Die Journalistin Andrea Radak betont nicht nur, dass er filmisch gelungen ist, sondern dass

> Der Film Svjedoci einen großen Wert für die Öffentlichkeit hat, weil der Film ein fest verschlossenes Kapitel des Krieges für die Unabhängigkeit öffnet und von den Verbrechen erzählt, welche die kroatische Seite darin begangen hat, von dem im Film bisher noch nie gesprochen wurde.[122]

Slavenka Drakulić, eine der bekanntesten Schriftstellerinnen und Kritikerinnen in Kroatien, erfasst das Problem der Kriegsverbrecher in ihrem Buch „Sie würden keine Ameise zertreten“ aus dem Jahr 2004 folgendermaßen:

> Nach all diesen Jahren der Propaganda Tuđmans in Kroatien ist es schwierig und potentiell gefährlich geworden, die Wahrheit zuzugeben, dass die kroatischen Soldaten nicht nur Kriegsverbrechen haben ausführen können, sondern dass sie diese auch schon ausgeführt

120 Rade Dragojević, Novi List, 10.04.2004, 7 (Übers. v. A.) „Brešanov film Svjedoci otvoreno kolaborira s Haškim sudom koji tezi osudi cijelog hrvatskog naroda film je ideološki neprihvatljiv kao što je neprihvatljivo novcem hrvatskih poreznih obveznika snimiti film koju hrvatsku vojsku prikazuje kao oružanu velesilu koja napada i progoni jadnu srpsku manjinu.“ Die kroatische Partei des Rechts bei einer Presse Konferenz in Šibenik.

121 Gordana Crnković: The Battle for Croatia. Three films by Vinko Brešan, in Sabrina P. Ramet, Davorka Matić: Democratic Transition in Croatia Value Transformation, Education, and Media, 247–276, 268.

122 Andrea Radak: Suočavanje sa zločinom, Slobodna Dalmacija, 25.04.2004, 3 (Übers. v. d. A.). „Škrabalo zaključuje da Svjedoci imaju veliku vrijednost za javnost jer otvaraju jedno dobro zapečaćeno poglavlje iz rata za neovisnost, a to su zločini na hrvatskoj strani o čemu se na filmu nikada do sada nije govorilo. Teze da se na strani onih koji se brane od agresije ne može biti počinjen ratni zločin sada se odrekao čak i HDZ. Škrabalo dodaje kako mu je žao što u Brešanovom filmu, a što pravaši nisu shvatili, gledatelj nalazi puno više argumenata za razumijevanje duhovnog stanja onih koji su zločin počinili, nego što se budi empatija za žrtve tog zločina.“

> haben. Zehn Jahre war die kroatischen Bevölkerung der Propagandamaschinerie Tuđmans ausgeliefert, welche behauptet hat, dass die kroatischen Soldaten keine Kriegsverbrechen in der Verteidigung der Heimat ausführen konnten.[123]

Analogien zu dieser inneren Spaltung und die langsame Abrechnung mit den Fehlern der Regierung während des Krieges sind auch in SVJEDOCI zu finden. Seinen Zugang zu der Thematik beschreibt Brešan folgendermaßen: „Der Krieg ist schon sieben oder acht Jahre hinter uns, lasst uns ein wenig anders über den Krieg nachdenken, lasst uns über den Krieg aus der Perspektive der Sünde nachdenken. Weil auch das eine Art und Weise ist, über den Krieg nach zu sinnen."[124]

Die Familie und das Andere

In der Handlung stehen zwei Familien im Vordergrund, die eine ist kroatischer, die andere serbischer Abstammung. Sie sind Nachbarn. In der Eröffnungsszene des Films sehen wir eine Witwe um ihren Mann trauern, der im Krieg getötet wurde. Parallel dazu werden Bilder einer Gruppe kroatischer Soldaten gezeigt, von denen zwei die Söhne der Witwe sind, die sich dem Haus ihres serbischen Nachbarn mit der Intention nähern, es zu sprengen. Unvorhergesehen tritt der Nachbar mit einer Waffe in der Hand aus dem Haus und wird im Affekt von einem der Söhne der Witwe erschossen. Die kleine Tochter des Nachbarn beobachtet den Vorfall und ist damit die einzige Zeugin des Verbrechens. Die Witwe des verstorbenen kroatischen Soldaten weiß von der Tat ihrer Söhne. Sie ist letztlich diejenige, welche die Anweisungen in der Angelegenheit gibt und bestimmt, was mit dem kleinen serbischen Mädchen, der Zeugin, passieren soll, die vorläufig im Schuppen eingesperrt wird. Die Mutter personifiziert hierbei die höchste Autorität in dem kroatischen Haus, zudem kann sie auch als die höchste narrative Autorität

123 Slavenka Drakulić, Oni ne bi ni mrava zgazili. Ratni zločinci na sudu u Haagu 2005, 50 (Übers. v. d. A.). „Nakon svih tih godina tuđmanovske propagande u Hrvatskoj postalo je teško i potencijalno opasno priznati istinu da su hrvatski vojnici ne samo mogli počiniti ratne zločine, već da su ih i počinili. Deset su godina hrvatski građani bili izloženi Tuđmanovoj propagandnoj mašini koja je tvrdila da hrvatski vojnici nisu mogli počiniti ratne zločine u obrani domovine. To je bila službena doktrina i svi su je prihvaćali."

124 Interview von Anja Šošić mit Vinko Brešan in Anja Šošić : Film i Rat u Hrvatskoj. Refleksija jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu., in: zapis. Bilten Hrvatskog filmskog saveza, broj 64–65, godina 2008/2009, 56 (Übers. v. d. A.). „Rat je već sedam ili osam godina iza nas, ajmo početi malo drukčije promišljati o ratu, ajmo promišljati o ratu iz perspektive grijeha. Jer je i to način razmišljanja o ratu!"

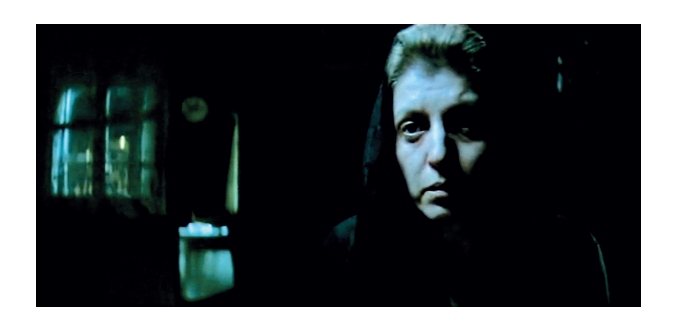


Abb. 53: Mutter Kroatien, Vinko Brešan, Svjedoci, Kroatien 2003.

verstanden werden, denn in ihrem Haus wird der Mord des Kindes geplant und hier findet jede neue Perspektive ihren narrativen Anfang. Ein Ausweg aus der Situation, also das Kind zu retten, würde bedeuten, sich gegen den Plan der kroatischen Mutter zu stellen. Das serbische Mädchen wird hier zu „dem Anderen", welches zu einer Gefahr für die kroatische Mutter und ihre zwei Söhne wird. Die Mutter ist symbolisch die Erzeugerin der nationalen Nachkommenschaft von Verteidigern des Landes. Ihr Körper wird zu einem nationalen Körper. Um ihre Kinder und Söhne zu retten, ist sie bereit, das Kind einer anderen Ethnie zu töten. Hierbei wird eine entschiedene ethnische Grenze gezogen. Die Mutterliebe bewegt sich nicht über die Grenzen der Ethnie hinaus. Eingehüllt in dunkle Tücher wirkt sie wie der Prototyp der traditionell gekleideten kroatischen Frauen. (Abb. 53) Visuelle Vorläufer dieser hier dargestellten Mutterfigur sind in den Frauenfiguren von Meštrović zu finden. Meštrović als der wichtigste Bildhauer Kroatiens der Moderne kann als ein entscheidender Ankerpunkt der Geschichte der modernen kroatischen und jugoslawischen Kunst bezeichnet werden. Er hat die Mutter der Kroaten erschaffen, welche eingehüllt in Tücher über die Glagoliten wacht. (Abb. 54 a) Die Mutter der Kroaten wurde zu einem Topos der emotionalen Mythologie. Während des Krieges hat der Karikaturist Gavranović Zvonimir die kroatische Mutter in höchster Gefahr dargestellt: Sie wird inmitten fliegender Bomben, Pfeile und Granaten gezeigt, wobei sie weiterhin stoisch und mit geschlossenen Augen in sich gekehrt da steht und das Bombardement um sich herum geschehen lässt.[125] (Abb. 54 b) Die Mutter ist hier die Mutter Kroatiens. „For this is the body vested with the power to give birth to the nation. As such, it is both vulnerable and powerful, a potential target of attacks and a focus of protection, a fierce defender of its horror and its offspring."[126]

125 Zvonimir Gavranović für Večernji list – zu finden in: Alojz Ševčik (Hrsg.): Warikatura Croatica, Hrvatski informativni centar Zagreb 199, 99.

126 Dubravka Žarkov: The body of war. Media, Ethnicity and Gender in the Break-Up of Yugoslavia, London 2007, 19.



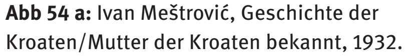


Abb 54 a: Ivan Meštrović, Geschichte der Kroaten/Mutter der Kroaten bekannt, 1932.



Abb. 54 b: Zvonimir Gavranović, History of Croatia, Zagreb 1992.

Brešan führt diese allegorische Figur ad absurdum, indem er die Mutter von der berühmten serbischen Schauspielerin Mirjana Karanović spielen lässt, die schon in der jugoslawischen Ära ein Star war. Diese Art von sichtbarem/unsichtbarem Spiel mit Identitäten und ethnischen Herkünften gibt Brešan die Möglichkeit, indirekt auf den Diskurs ethnischer Zuschreibungen zu referieren.[127]

Ein weiteres Beispiel, mit dem Brešan die „authentische, kroatische" Identität problematisiert und ein Neu-Verhandeln des Kroatischseins anregt, findet sich in dem Flashback, in dem der Betrachter gezeigt bekommt, wie der Vater der Familie starb. In einer verlassenen Gegend rennt eine Frau aus einem Warteraum einer Eisenbahnstation heraus und bittet die kroatischen Soldaten mit der Begründung, dass sie Kroatin sei, nicht zu schießen. Wenige Minuten später werden sie von der Gegenseite angegriffen. Über das Ereignis reflektierend kann der junge Soldat nicht aufhören, sich zu fragen, ob die Person nun gelogen hat, oder ob sie wirklich eine Kroatin war und was sie in dem feindlichen Territorium zu suchen hatte.[128] Joško, der Bruder Krešos, erwidert darauf: „Warum sollte sie

127 Saša Vojković: De/re-construction of subjectivity in contemporary Croatian cinema: becoming European, New Review of Film and Television Studies, Vol.6, No. 1, April 2008, 83–95, 87.
128 Ebd., 86.

nicht da sein? Das war, wo ihr Haus war. Alles was sie hatte. Wohin sollte sie gehen?“[129] Er beschreibt damit die Problematik, dass die umkämpften Regionen zuallermeist ethnisch-gemischte Regionen waren, in denen bis dato die ethnischen Unterschiede wenig gegolten haben bzw. kaum relevant waren.

In dem Film SVJEDOCI werden die Ereignisse nicht chronologisch abgehandelt, sondern aus verschiedenen Perspektiven wiederholt. Bei jeder Wiederholung verändert sich damit auch die Sicht auf den Sachverhalt, indem dem Zuschauer wichtige Informationen erst nach und nach zugänglich gemacht werden, ähnlich wie in Antonionis BLOW UP, THE CONVERSATION von Coppola, MULLHOLLAND DRIVE von Lynch oder auch Nolans MEMENTO.[130]

Svjedoci bringt uns damit in ein Wahrscheinlichkeitsspiel hinein, indem wir aufgrund von Urteilen ohne genügend Informationen moralische Verurteilungen fällen, die wir als Zuschauer sukzessive überdenken müssen, da uns nach und nach unsere Vor-Verurteilungen vor Augen geführt werden.

Opfer – Täter

Die beiden Brüder und ihre Kameraden werden sowohl als Opfer als auch als Täter porträtiert. Sie sind auf der einen Seite die Opfer des Krieges, dessen Verluste sie zu tragen haben, wie den Tod des Vaters, oder das verlorene Bein von Krešo. Dabei sind diese geleisteten Opfer fremd- aber auch selbstverschuldet. Zur selben Zeit sind sie auch die Opfer von dem, was sie als das, „was da draußen ist“, bezeichnen; die von der Regierung gesteuerten Medien, die nationalistischen Gespräche in der Öffentlichkeit. Die zwei Brüder sowie die zwei Freunde werden als düstere, gebrochene und desillusionierte Individuen dargestellt. Die zwei Freunde bzw. Kameraden ziehen den Suizid der Verantwortung für ihre Taten vor. Sie sind dem Druck der ausweglosen Situation nicht gewachsen. Die Szenerie wird von einer dunklen und ständig von Regen durchsetzten Landschaft an der Grenze der serbisch okkupierten Krajina nahe der Stadt Karlovac geprägt. Im Kontrast dazu stehen die Szenen, welche in Flashbacks gezeigt werden und während des Kriegseinsatzes spielen. Hier herrscht ein warmer Orangeton vor. Der Umgang untereinander ist kameradschaftlich und erscheint ungezwungener. Der Krieg wirkt wie ein Ort der Solidarität und steht im Kontrast zu der so düster

129 SVJEDOCI [Die Zeugen], Vinko Brešan, HR 2003, DVD 84 min., TC: 1:15:15 – 1:15:46 Joško: A zašto bi tamo ne živjela neka hrvatica…Ima tamo žena u kući sve šta ima…Gdje da ode.

130 Vgl. auch Gordana Crnković: The Battle for Croatia. Three films by Vinko Brešan, in Sabrina P. Ramet, Davorka Matić: Democratic Transition in Croatia Value Transformation, Education, and Media, 247–276, 268, 261.

und grau gezeichneten Stadt, in der die Brüder und ihre Freunde mit ihrem „normalen Leben“ konfrontiert werden.

Journalistin Lidija

Die andere prominente weibliche Protagonistin neben der Mutter ist die Journalistin und Freundin von Krešo, Lidija. Sie ist die einzige, die sich nicht scheut, den Fall aufs gründlichste zu recherchieren, um den/die Mörder des Serben zu finden. In ihrer professionellen sowie auch privaten Umgebung wird Lidija mit Zensur und Anfeindungen gegenüber ihrer Recherche über das Verbrechen konfrontiert. Infolgedessen zwingt sie Krešo dazu, sich selbst ein Bild von der Situation zu machen und in letzter Instanz das kleine Mädchen zu retten. Lidija wird hier als furchtlose Investigatorin gezeigt, die bereit ist, auch ihr eigenes Leben zu riskieren. Ihre heldenhafte Befreiungsaktion kann sie jedoch nicht allein ausführen, sie ist letztlich auf die Hilfe des Mannes angewiesen. Sie benötigt die Hilfe Krešos, ohne den sie das Kind nicht aus dem Schuppen der Familie befreien kann. Mit dem Entschluss, das Kind zu retten, wird die natürliche Verbindung des Familienverbunds aufgebrochen und ein Bruch zwischen Krešo und seinem Bruder sowie seiner Mutter vollzogen. Die neue Allianz zwischen ihm und Lidija basiert auf Courage und ethischem Bewusstsein. Am Ende des Films schaffen es Krešo und Lidija das Kind zu befreien und machen sich gemeinsam auf den Weg nach Serbien. Die letzte Szene endet mit einem Zwischenstopp am Meer. Dabei sieht man die drei Personen von hinten, wie sie auf das Meer blicken. Das kleine Mädchen ergreift die Hand Krešos. Sie bilden eine neue Familie, die nicht auf Blut und Boden, sondern auf einer geteilten ethischen Vorstellung und auf Humanität basiert. Im Gegensatz zum Buch verändert Brešan hier das Ende. Auf der Grundlage der wahren Begebenheit wird das Mädchen in der literarischen Version brutal ermordet.

4.4 Conclusio: Tradition und Neuanfang

Während jüngere Filme das Heroische der kroatischen Soldaten in Frage stellen, ist in der kroatischen Gesellschaft nach wie vor die Vorstellung von heldenhaften Soldaten präsent und in Teilen die dominierende Sichtweise. Davon zeugt auch eine Straßenaktion eines/einer unbekannten Aktivisten oder Aktivistin bzw. unbekannter AktivistInnen. In dieser finden sich an unterschiedlichen Lokalitäten in Zagreb Plakate mit der Aufschrift „Wer hat uns unsere Helden geklaut“ (Tko nam je ukrao heroje), wobei auf einem der Plakate drei Optionen aufgezählt sind: a. die Politiker, b. die Medien und c. wir selbst. So wird an das

Nicht-Vergessen appeliert. Weitere Plakate zeigen „personalisierte“ Soldaten, die mit der Bezeichnung Held regelrecht gelabelt werden. Die Art der Gestaltung erinnert an Stempelaufdrucke sowie Werbeplakate, die mit diesen Ästhetiken spielen. Die hier abgebildeten Soldaten werden aus der Masse an Soldaten hervorgehoben und zu Personen mit einer eigenen „Heldengeschichte gemacht“. Ein kurzer Text erinnert an deren Taten während des Krieges. Neben dieser Aktion sollen weitere zahlreiche visuelle künstlerische Produktionen dabei helfen, die Vorstellung von den heldenhaften Taten der kroatischen Soldaten zu bewahren. Zusammen kreieren diese einen kanonischen Erinnerungsrahmen des friedfertigen und aufopferungswilligen Soldaten, der die Grenzen des Landes verteidigte und die okkupierten Regionen für das kroatische Volk zurück gewann. Damit









Abb. 55: Wer hat uns unsere Helden geklaut? Auf den Straßen Zagrebs, 2015.

oszilliert das kroatische Selbstverständnis zwischen der Idee des Friedens und der Idee des Sieges, welches sich visuell im V-Zeichen ausdrückt. Es ist die symbolische Ausformulierung dieser medial übertragenen und immer wieder publizierten Selbstwahrnehmung des kroatischen Staates. Ein Großteil der künstlerischen Produktionen protegieren, insbesondere in den frühen 1990er Jahren, die Idee der friedfertigen Nation und betten diese Botschaft in ihre visuellen und inhaltlichen Narrative ein.

Die während des Krieges und kurz danach hergestellten visuellen Produktionen, die sich mit den Kriegsereignissen befassen, sind zudem stark symbolisch und religiös rituell besetzt. Vor allem die frühen Filme werden mit biblischen Narrativen verwoben: in Vrijeme za … dominiert der Akt des Begräbnisses, in Anđele moj dragi die Flucht auf dem Esel und in Bogorodica das Erschaffen und Zerstören einer Madonna. Die künstlerische und insbesondere filmische Repräsentation der Soldaten definiert sich über ihre passive Haltung, welche sie als Verteidiger der Nation nach außen hin einzunehmen haben, um die Legitimation als Opfernation beizubehalten. Damit soll die Unschuld der gesamten Nation

einer nationalen sowie auch internationalen Gemeinschaft über künstlerische Produktionen vermittelt werden.

Aufgrund dieser Krise des Heroischen erfahren weibliche Heldenfiguren sowohl in den Filmen als auch in statischen Bildern eine Konjunktur. Diese können als kompensatorische Projektionsfiguren verstanden werden, die dem passiven Mann das Aktive der Frau entgegenhalten.[131] Allerdings ist ihre Aktivität keine gänzlich vom Mann losgelöste. Letztlich ist die Entwicklung mehr als ein pseudoemanzipatorischer Akt zu verstehen, denn in den Filmen sind die Frauen ohne die Hilfe der Männer/Soldaten handlungsunfähig. Sie können hier als Heldinnen zweiter Klasse bezeichnet werden, die sich nur in allegorischer Form zu kämpfenden Kriegerinnen emporschwingen. Ansonsten dominiert ein traditionelleres Rollenbild, welches die Frau als Pflegerin oder Mutter darstellt. Demgegenüber wurden in den PartisanInnendarstellungen und Filmen Frauen auch offiziell als Heldinnen bezeichnet und kämpften durchaus an der Seite der Männer. In der bildlichen Darstellung und in den Narrativen über den Heimatkrieg gibt es außerhalb allegorischer Repräsentationen keinerlei kämpfende Frauen mehr.

131 Vgl. Anett Kollmann: Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800, Heidelberg 2004, 17.

5 Conclusio – Das Heldenpasspartout?!

5.1 NachfolgerInnen gesucht

Die in der Arbeit verhandelte Frage nach der visuellen und damit verbundenen politischen Nachfolgeschaft Titos rückt eine Reihe an lebenden sowie auch schon verstorbenen Personen ins Blickfeld, die sich dem Status des Heldenhaften bemächtigt oder diesen von anderer Seite her zugeschrieben bekommen haben. Franjo Tuđman und Slobodan Milošević, die „legitimen" politischen Nachfolger Titos in Kroatien und in Serbien, haben sich das titoistische Erbe zwar sowohl vom Habitus als auch über das Äußere eine Zeitlang aneignen können, der ikonenhafte Status, nach dem die beiden Herrscherpersönlichkeiten strebten, hat sich jedoch im Gegensatz zu dem Titos nur als von kurzer Dauer und Wirkung erwiesen. Eine längerfristige Bilderhuldigung der beiden Persönlichkeiten bleibt aus.

Die Frage nach den manifesten Bedeutungsträgern der jeweiligen nationalen Identitäten und damit auch nach den nationalen HeldInnen wurde in dieser Arbeit abseits der augenscheinlichen politischen NachfolgerInnen und vornehmlich innerhalb der visuellen künstlerischen Produktionen nachgegangen. Kunst wird hierbei als entscheidendes Trägermedium verstanden, welches Figuren von national-identitärer Wichtigkeit generiert, gleichzeitig aber auch einen kritischen Blick auf gesellschaftliche Prozesse werfen kann. Das kaum bearbeitete Forschungsfeld des Aufkommens der HeldInnen in den 1990er Jahren im ex-jugoslawischen Raum innerhalb der visuellen Kultur ist jedoch von entscheidender Bedeutung, um vergangene aber auch zukünftige Tendenzen in der politischen Selbstwahrnehmung während und nach den Transformationsprozessen im ex-jugoslawischen Raum nachzuvollziehen.

Auf der Grundlage der Fülle an visuellen Materialien, die vornehmlich über die audiovisuellen Medien verbreitet wurden, wird die Notwendigkeit deutlich, anhand bildwissenschaftlichen Methoden und Ansätzen der visuellen Kulturen zu arbeiten und diese weiterzuführen, um die gesellschaftlichen Phänomene zu entschlüsseln. Diese Vorgehensweise ermöglicht es nachzuvollziehen, welche Figuren innerhalb nationaler Identitätskonzepte präsent sind.

Wie auch schon Benedict Anderson in seiner Idee der „imagined communities" ausführt, erfährt die Gesellschaft über die im späten Mittelalter neu entwickelte Drucktechnik und damit im weitesten Sinne über die Medien eine gemeinschaftliche Gleichzeitigkeit und kann darüber ein Wir-Gefühl entwickeln. Während der Transformationsprozesse in Jugoslawien in den 1990er Jahren hat jedoch nicht mehr der Buchdruck und damit der Text die hegemoniale Vor-

https://doi.org/10.1515/9783110520965-005

machtstellung inne, sondern der visuelle Transfer von Botschaften. Eine analytische Dekodierung dieser und deren Wirkungsmacht ermöglicht es, die Konstruktion nationaler Mythen der nach Cassirer betitelten sogenannten „Handwerker“ zu entschlüsseln. Denn „Nicht der Schrift- sondern der Photographiekundige wird, so hat man gesagt, der Analphabet der Zukunft sein“, worauf Benjamin schon in seinem Werk „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ hinweist und ergänzt: „Aber muss nicht weniger als ein Analphabet ein Photograph gelten, der seine eigenen Bilder nicht lesen kann?“[1] Benjamin konstatiert damit die Notwendigkeit, einer visuellen Analphabetisierung innerhalb der Gesellschaft entgegenzuwirken – nicht nur bei denjenigen, welche die Bilder rezipieren, sondern auch bei denjenigen, die Bilder erstellen.

In der vorliegenden Arbeit wurden beide Seiten berücksichtigt: die Künstler und ihre Werke sowie auch die RezipientInnen. Vor allem Ende der 1980er Jahre und Anfang der 1990er Jahre lässt sich eine Vielzahl an Bildern von anonymen sowie auch personalisierten mythischen HeldInnen in Kroatien und Serbien wiederfinden. Der in Kroatien als Heimatkrieg betitelte Unabhängigkeitskampf und die in Serbien zelebrierte Schlacht auf dem Amselfeld gewinnen in dieser Zeit an Konjunktur und produzieren innerhalb der jeweiligen ethnischen Gemeinschaft gezielt Bilder des Eigenen und des Anderen. Die kritische Auseinandersetzung deckt das identitäre Potential der mythischen HeldInnenfiguren auf. Die Theorie der Intervisualität ist für diese Untersuchung das entscheidende methodische Mittel, um einen visuellen Stereotyp des Helden/der Heldin aus der Fülle der Bildmaterialien heraus zu kristallisieren. Bilder werden in diesem theoretischen Methodenansatz als ein Ganzes verstanden, d.h. als ein sich gegenseitig beeinflussendes und nicht über einzelne Medien hermetisch abgeschlossenes. Die transmedial und damit visuell grenzübergreifende Untersuchung von statischen und bewegten Bildern legt die Mustermodelle eines Bildes und damit die Übertragung von Motiven und Symboliken offen. Darüber konnte auch erst ein Stereotyp des Helden oder der Heldin ermittelt werden. Gleichzeitig wird mit der beidseitigen Betrachtung statischer und bewegter Bilder mit der klassischen Aufteilung von Film sowie bildender Kunst gebrochen und auf die Notwendigkeit nach dem Aufweichen der traditionellen Grenzen hingewiesen.

Serbien

Der politische Mythos der Kosovoschlacht und dessen ehrenhafte Kriegshelden stellen in Serbien einen wichtigen Aspekt des imaginär Nationalen dar. Die in

1 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1977, 64.

diesem Mythos auftretenden Helden werden als identitätsstiftende Figuren herausgestellt und zu den neuen ikonischen Bildgebern der postsozialistischen Ära verklärt. Lazar, Miloš und Obilić sowie weitere im Mythos auftretende Persönlichkeiten, werden erneut dem Grab enthoben und erfahren in der Zeit der gesellschaftlichen Umbrüche nach dem Tode Titos eine erneute Bedeutungstransformation. Sie kehren als nationale HeldInnen zurück auf den öffentlichen Spielplan und werden als identitätsstiftende Figuren in das politische Feld geführt, um neu aufwallende nationale Bestrebungen und ethnische Grenzziehungen zu stützen. Dabei werden sie gleichzeitig als Vertreter jener mittelalterlichen kulturellen Blüte verstanden, die sich vor der osmanischen Vorherrschaft entwickelte, und als Widerstandskämpfer gegenüber den osmanischen Okkupatoren angesehen. Mit dem Wiederaufleben gewinnen damit folglich auch klassische heldenhafte Attribute und Eigenschaften an (neu gewonnener) Popularität. Die Rede Miloševićs zur 600-Jahrfeier, welche wesentliche Elemente der Kosovoschlacht heraushebt, betont die Notwendigkeit der Einigkeit und den Zusammenhalt des serbischen Volkes sowie der Aufdeckung von Verrat und Verrätern, welche sich als narrative Grundelemente in dem Kosovo-Mythos hindurchziehen. Das Mittelalter wird hierbei in die Gegenwart gehoben, der einstige Kampf ins Jetzt übertragen. Der Zyklus der Gewalt wird als ein nicht endender Kampf dargestellt, der suggeriert, dass die Schlacht auf dem Amselfeld nach wie vor ausgefochten werden muss, bis ein finaler Sieg erfolgt ist. Die muslimischen Bosnier werden in die Rolle der Osmanen gedrängt und so zu den alten Gegenspielern der Serben im bosnisch-muslimischen Gewand erklärt. Namhafte Politiker sowie herausragende Persönlichkeiten innerhalb des Kriegsgeschehens stellen sich in die Tradition der mittelalterlichen Krieger und präsentierten sich als glaubhafte Nachfolger einer traditionsreichen Kette von Verteidigern des Heimatlandes. Die ästhetischen Taktiken beruhen auf klassischen christlichen Ikonographien. Dabei wird beispielsweise die Pieta wie auch das Motiv des Abendmahls in den zeitgenössischen visuellen Umsetzungen aufgegriffen. Diese daraus entstehenden neuen/alten ikonischen Bilder tragen entsprechende Botschaften weiter und reproduzieren die inhaltlichen sowie ästhetischen Muster. Die Idee des mythisch Zeitlosen wird wiederhergestellt. Das Aufgreifen dieser kreiert eine automatische Reproduktion, die selbst über ironisch-zynische Zugänge kaum gebrochen werden kann, sondern sich in ihrem Sinne endlos weiter tradiert.

Kroatien

Im Vergleich zu Serbien haben mittelalterliche Mythen und der Rückgriff auf die Vergangenheit einen wesentlich geringeren Einfluss auf die Identitätskonstruktion in Kroatien. Hier spielen vor allem die narrativen sowie visuellen Darstel-

lungen der jüngsten kriegerischen Auseinandersetzungen, dem sogenannten Heimatkrieg, eine identitätsstiftende Rolle. Die an diesem Konflikt partizipierenden Soldaten werden in generalisierter Form zu den nationalen Ikonen des neu begründeten Staates.

Das visuelle Stereotyp, welches im Zusammenhang mit der Darstellung von Soldaten dominiert, ist das V-Zeichen. In diesem Zeichen spiegelt sich in zweierlei Hinsicht das Selbstverständnis des jungen kroatischen Staates wider: Zum einen soll hierbei über das Peace-Zeichen der Wunsch nach Frieden und dem Ausstieg aus der Staatengemeinschaft und damit Anerkennung der Staatsautonomie vermittelt werden – zum Anderen soll es die siegreiche Nation präsentieren bzw. stellvertretend den siegreichen Soldaten, welcher mit dem Victory-Zeichen die erfolgreiche Verteidigung und Rückeroberung der okkupierten Landstriche demonstriert. Dieses Paradoxon führt dazu, dass verschiedene Inszenierungsformen innerhalb der künstlerischen Produktionen zu beobachten sind, welche zwischen diesen zwei Polen oszillieren.

In den frühen 1990er Jahren ist vor allem das stilistische Modell der Friedensbekundung und der damit einhergehenden Selbstviktimisierung für die Selbstdarstellung des Landes innerhalb künstlerischer Produktionen charakteristisch, welche in enger Verbindung mit der politischen Haltung Tuđmans steht. Das Narrativ der „Opferschaft" impliziert, dass Kroatien eine ausschließlich verteidigende Haltung gegenüber dem Einmarsch der JNA (jugoslawische nationale Armee) eingenommen hat. Die Darstellung des gewaltlosen Soldaten wird zum Programm. Anhand von künstlerischen Produktionen wird und soll der Eindruck der friedfertigen Nation gestärkt und so nicht nur der nationalen, sondern vor allem auch der internationalen Öffentlichkeit die Friedensabsicht und Gewaltlosigkeit der kroatischen Nation vermittelt werden. Folglich wird der Soldat als passiver Akteur, als Verteidiger des Landes repräsentiert. Besonders filmische Narrative greifen das stilistische Modell der Selbstviktimisierung in den frühen 1990er Jahren verstärkt auf. Hier finden sich charismatische, „ihr Land" verteidigende Soldaten, die jedoch selbst kaum in Kriegssituationen verwickelt sind bzw. abgebildet werden. Damit steht die Gemeinschaft vor einem Paradoxon, denn heroisches Handeln, welches auch das Töten anderer (der Feinde) mit einbezieht, kann dem Betrachter/die Betrachterin nicht sichtbar gemacht werden, wenn die gesamtpolitische Botschaft der angegriffenen Nation bewahrt werden soll.

Den Frauenfiguren fällt so eine gesonderte Rolle zu, indem sie die narrative Lücke füllen und zum Teil die Position des Handlungsaktiven einnehmen. Ihr Handeln vollzieht sich jedoch zuallermeist abseits der kriegerischen Aktionen und ist vor allem pflegender, aufklärender oder bewahrender Art.

Heldinnen?!
Während Titos Regierungszeit sollte zwischen Männern und Frauen nicht unterschieden werden. Zahlreiche Partisaninnen wurden während und nach dem Krieg zu Heldinnen erklärt und über lieux memoire (Benennung von Plätzen, Fabriken und Straßennamen etc.) im kulturellen Gedächtnis bewahrt. Die nach dem Tode Titos erfolgten Transformationsprozesse hatten einen emanzipatorischen Rückschritt zur Folge. Frauen wurden aufgrund der neuen politischen Leitlinie in traditionelle Rollenmuster zurückgedrängt, was sich auch innerhalb der künstlerischen Produktionen zeigt. Neben der Krankenschwester/Pflegerin sticht eine weitere wichtige weibliche Figur heraus: die Mutter. Sie ist diejenige, welche die kriegerische Nachkommenschaft sichert und die nachfolgenden Grenzhüter im Sinne der Nation großzieht. Bei der Darstellung und narrativen Inszenierung der Figur der Mutter ist der Übergang zur christlichen Heiligen oftmals fließend. Ein weiteres Phänomen, welches vor allem in Kroatien während der Staatenbildung vermehrt auftritt, sind die Darstellungen weiblicher Allegorien, welche die neu gegründete Nation abbilden. Sie treten oft mit Schwert und Schild auf und zeigen so, dass sie dazu bereit sind, ihr Land mit ihrem Leben zu verteidigen. In den filmischen Produktionen hingegen finden sich zwar aktive Frauenfiguren, es zieht jedoch keine von ihnen gemeinsam mit den Männern in den Krieg, wie es in den allegorischen Darstellungen angedeutet wird und noch in den während der Ära Titos entstandenen Partisanenfilmen zelebriert wurde. Die aktive, scheinbar heldenhafte Frau agiert hierbei unter einem falschen Deckmantel der Emanzipation, sodass in den visuellen Produktionen von keinen Heldinnen ausgegangen werden kann und damit die männlichen Vertreter einzig den Heldenstatus zugeschrieben bekommen.

5.2 Vergleich: Darstellungen von Soldaten/Kriegern in Kroatien und Serbien

Sowohl in Serbien als auch in Kroatien finden sich bei beiden nationalen Imaginationsbestrebungen gemeinsame übergeordnete Muster, die in eine allgemeine Zuschreibung von Heldentum münden: Kämpfer- und Opfertum, Widerstand gegenüber den Angreifern – im serbischen Falle sind dies die Osmanen/Türken, Albaner und später Amerikaner, im kroatischen vornehmlich die Serben. Das Erstarken der Kirche und damit des Religiösen hat zur Folge, dass in beiden Ländern biblische Narrative und christliche Symboliken einen wichtigen gesellschaftlichen Stellenwert einnehmen und in die künstlerischen und filmischen Narrative eingeflochten bzw. in den statischen Bildern mit entsprechenden Motiven oder Symboliken herausgestellt werden. Der Glaube wird zum Distinktionsmerkmal, indem auch visuell immer wieder zwischen der katholischen,

muslimischen und orthodoxen Religion unterschieden wird, um zwischen den Ethnien einen Unterschied zu markieren.

Nach den Kriegen, vor allem nach dem Tode Tuđmans (1999) sowie dem Rücktritt und der Inhaftierung Miloševićs (2000/2001), teilen die nationalen Helden das Schicksal ihrer jeweiligen zusammengebrochenen Regime. Einige der real existenten Helden sind aus dem Land geflohen oder tot, andere, die in der Armee gedient haben, wurden und werden nachträglich von der internationalen Gemeinschaft als Kriegsverbrecher verurteilt. Daraus erwächst sowohl in Kroatien als auch in Serbien ein Diskurs über das Selbstverständnis des Staates und seiner ikonischen Figuren. Parallel dazu entwickelt sich insbesondere gegen Ende der 1990er und Anfang der 2000nder Jahre innerhalb der künstlerischen Produktion ein differenzierteres Bild des Soldaten. Die noch in den 1990er Jahren als motivierte „junge Burschen“ Dargestellten werden in den 2000dern als gebrochene Existenzen gezeigt – als wortkarge, perspektivlose, sozial isolierte und verwundbare Figuren. Damit ändert sich auch das Verständnis der in den frühen 1990ern gepflegten Selbstviktimisierung in Kroatien. Soldaten sind, wie der Film SVJEDOCI (Zeugen) zum ersten Mal zeigt, demnach nicht nur Opfer, bzw. Verteidiger des Landes, sondern auch Täter.

In Serbien wird Täterschaft auf eine andere Art und Weise verhandelt als in Kroatien. Die Idee der immer wieder in Zyklen ausbrechenden Gewalt wird zum Programm: die Vorstellung vom Balkan als Pulverfass findet wiederum seine Entsprechung. Künstlerische Produktionen verstehen den Krieg und die Gewalt als etwas Schicksalhaftes, in denen monströse Urgewalten aus ihrem Bann ausbrechen und darüber einen nicht enden wollenden und über die Jahrhunderte hinweg zirkulierenden Krieg in regelmäßigen Abständen heraufbeschwören. Damit wird zwar nicht mit dem Finger auf die anderen Ethnien gezeigt, eine Konfrontation mit der eigenen Rolle innerhalb der kriegerischen Auseinandersetzungen wird so jedoch vermieden.

Das Eigene und das Andere

In der Ästhetik wie in der Motivik der Soldatendarstellungen zeigen sich auf kroatischer wie auf serbischer Seite ähnliche Muster, an die immer wieder angeknüpft wird. So finden sich auf beiden Seiten popkulturelle Anlehnungen, die westlichen, insbesondere US-amerikanisch geprägten ästhetischen Modellen entsprechen und mit spezifisch nationalen Symboliken fusioniert werden. Hollywood-Figuren, wie beispielsweise die in den 1980er Jahren populäre Fantasiefigur Rambo, prägen das Bild des kroatischen Soldaten in seinem fiktiven äußeren Erscheinungsbild. Das sich auf dem Wappen wiederfindende Schachbrettmuster und das katholische Kreuz bzw. der Rosenkranz sind die ständigen Begleiter

dieser Einheiten. Auch serbische Soldaten folgen eklektischen Inszenierungsmodellen, die ebenfalls von spezifisch serbischen bis hin zu westeuropäischen und US-amerikanischen Symboliken und Motiven reichen. Dabei werden diese Symboliken und Attribute wie die Fahne der konföderierten Südstaaten oder Basketball-Mützen etc. mit spezifisch serbisch nationalen Zeichen wie der Šajkača oder dem orthodoxen Kreuz fusioniert.

Das Bild des jeweils Anderen erfährt im Vergleich von kroatischer und serbischer Darstellung eine ungleiche Gewichtung. In der kroatischen künstlerischen Produktion finden sich vornehmlich serbische Fremdbilder, wohingegen bei den Serben das Fremdbild der muslimischen Bosnier dominiert. Serbische Soldaten werden in den frühen 1990er Jahren von den kroatischen Kunstschaffenden oft als ungestüme, kulturlose und wilde Barbaren inszeniert, die rauben, vergewaltigen und morden. Als äußere Attribute tragen sie Armeekleidung des Zweiten Weltkriegs, womit auf die königstreuen Tschetniks angespielt wird. Den grotesk überzogenen Darstellungen von zahnlosen, vollbärtigen, ungepflegten und als unkollegial in Erscheinung tretenden Soldaten stehen die Darstellungen von den gepflegten, kollegialen und geordneten Burschen des kroatischen Militärs gegenüber. Im Vergleich zu den Serben in kroatischen künstlerischen Produktionen sind Kroaten in serbischen Produktionen kaum Gegenstand visueller oder narrativer Verhandlungen. Neben den Fremddarstellungen der bosnischen Muslime dominieren in den serbischen künstlerischen Produktionen die Auseinandersetzungen mit der eigenen Bevölkerung, dem Krieg, mit Protestaktionen, anwachsender Kriminalität und gegenseitiger Gewaltausübung innerhalb der serbischen Gemeinschaft.

Tito

Die Dekonstruktion der Figur Titos und der mit dieser zusammenhängenden Geschichtsbildern erfuhr kurz vor und während des Krieges seinen Höhepunkt. Dabei häuften sich die Hasstiraden, die ihn auf serbischer Seite als „Kroaten“ und auf kroatischer Seite als „Verräter“ betitelten. Diese innerhalb der ex-jugoslawischen Bevölkerung ambivalente Figur konnte jedoch nicht vollständig vom Thron gestoßen werden, sondern bewahrte sich auch während und nach dem Krieg mit Hilfe ihres Abbilds eine visuelle Präsenz und schritt als polemisierter „Untoter“ nach wie vor unter den Lebenden. Daher rührt auch das Bestreben der führenden politischen Persönlichkeiten, sich in eine Traditionslinie mit Tito zu stellen und sich Mittels Habitus und prägnanten äußeren Merkmalen dessen Platz und Machtraum anzueignen. Der Versuch der Duplikation seiner Person und seiner ikonischen Präsenz scheiterte jedoch langfristig sowohl in Kroatien als auch in Serbien. Nach den Kriegswirren änderte sich sukzessive die Wahrnehmung der Figur Tito und er gewann gesamtgesellschaftlich erneut an Popularität.

Seine Wirkungsmacht ist als eine von dem sozialistischen Staatssystem entkoppelte zu verstehen. Einer Utopie gleich, fungiert er als (Zufluchts)Ort und damit als Symbol einer besseren Welt, in der ökonomischer Wohlstand, Frieden und Gemeinschaft vorherrschen. Indem er, wie Brešan es eindringlich in den letzten Szenen von dem Film MARŠAL wiedergibt, als der nach wie vor handelnde Kapitän gezeigt wird, der die ex-jugoslawische Gesellschaft in eine neue bessere Welt führt. Letztlich nimmt er neben den aufkommenden mythischen Heldenfiguren einen gesellschaftsrelevanten Platz ein und unterwandert damit auch die Regierungspolitiken und deren Bestrebungen, über die neuen mythischen Heldenfiguren ethnisch homogene Staatengebilde zu konstruieren.

5.3 Das heldenhafte Zeitalter

Politische Heldenfiguren sind auch nach Tito in Kroatien und Serbien ein wesentlicher Bestandteil des gesellschaftlichen Selbstverständnisses. Anhand der Untersuchung wird deutlich, dass die von Tito hinterlassene visuelle Lücke und die vielfachen Heldenerzählungen, die über PartisanInnenfilme und statische Bilder vermittelt wurden, mit neuen/alten Erzählungen und Visualisierungen von Heldenfiguren aufgefüllt wurden und nach wie vor werden. Die sich den 1990er Jahren ereignenden Umbruchprozesse verursachen eine regelrechte Anhäufung von neuen/alten HeldInnen. Damit fand im Gegensatz zu Deutschland mit den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges kein Bruch innerhalb der Heldenetablierung statt und es wurde auch nicht das sich in westlichen Kreisen im Diskurs befindliche, Postheroische Zeitalter eingeleitet. Der Begriff des Postheroischen bezeichnet nach Münkler „das Verschwinden bzw. die schwindende Bedeutung eines Kämpfertyps der durch gesteigerte Opferbereitschaft ein höheres Maß gesellschaftlicher Ehrerbietung zu erwerben trachtet.“[2] In Deutschland sowie auch anderen westeuropäischen Staaten riefen die Erfahrungen kollektiver Gewalt in heroischen Gesellschaften, wie bspw. im Faschismus, den Wunsch nach Gewaltlosigkeit und Pazifismus hervor. Innerhalb dieser Gemeinschaften war im Folgenden zu beobachten, wie sich eine Distanz von heroischen Werten wie Ehre oder Opferbereitschaft entwickelte und entwickeln musste, womit das Kriegerische keinen besonderen Stellenwert mehr hatte und damit auch nicht mehr im Zentrum des gemeinschaftlichen Selbstverständnisses stand. Folglich versteht es sich für diese Gemeinschaften, die Armee nicht als kriegsführendes

---

2 Herfried Münkler: Der Wandel des Krieges, Von der Symmetrie zur Asymmetrie, Weilerswist 2006, 310.

Mittel einzusetzen, sondern als den Frieden bewahrendes Schutzschild. Damit kommt den einzelnen Soldaten eine neue Rolle zu: sich nicht zu opfern, sondern Opfer zu vermeiden.[3] Opferbereitschaft war ein inhärenter Teil des PartisanInnenkampfes gegen den Faschismus, was durch eine Vielzahl von Filmen und Bildern gestützt und ausgeschmückt wurde. Auch nach dem Tode Titos wurde diese Idee der Opferbereitschaft und das damit verknüpfte Heldentum weitergeführt. Die Zelebrierung von Kriegshelden blieb als Notwendigkeit bzw. als Machtinstrumentarium bestehen. Die visuelle und narrative Leerstelle, die Tito und seine PartisanInnen hinterlassen haben, wird mit neuen oder alten HeldInnenfiguren aufgefüllt, die nunmehr kein ethnisch-gemischtes, sondern ein ethno-national homogenes Gemeinschaftsgefühl kreieren sollen.

Diese sich in Kroatien und Serbien in den 1990er Jahren als demokratisch bezeichnenden Gemeinschaften distanzierten sich zwar vom sozialistischen Staatssystem und den dazugehörigen Symboliken, nicht aber von der Konstruktion soldatischer und zumeist ethnisch konnotierter Heldenfiguren. Der amerikanische Philosoph Sidney Hook wies schon im Jahr 1945 darauf hin, dass die Zelebrierung von kriegerischen HeldInnenfiguren nicht einhergeht mit demokratischen Vorstellungen.[4] Georg Seeßlen betont, dass „[o]ffene demokratische Gesellschaften […] gleichsam von Natur aus weniger heroisch geprägt“ sind und keine gewalttätigen HeldInnen bräuchten.[5] Eine demokratische Gesellschaft definiert sich weniger über die Idee des Heroismus, als über Zivilcourage, indem es darum geht, gemeinsam Werte zu bewahren. Der exzeptionelle Held steht in einer demokratisch geprägten Vorstellung im Widerspruch zu den grundlegenden Ideen von Gemeinschaftlichkeit, Gleichheit und Gerechtigkeit. Diskutabel bleibt die Frage, inwiefern sich in Staaten mit politischen Heldenfiguren Demokratisierungsprozesse langsamer entwickeln und diese behindern, so wie es in den 1990er Jahren in Kroatien und Serbien zu beobachten war. Das heroische Zeitalter scheint für die beiden Staaten noch nicht vorbei zu sein und wird nach wie vor ungebrochen fortgeführt, womit sich die in den jeweiligen Staatssystemen bestehende Notwendigkeit und Sehnsucht nach heldenhafte Identifikationsfiguren und deren Visualisierungen zeigt.

3 Markus Metz, Georg Seeßlen: Wenn Helden nicht mehr nötig sind. Heldendämmerung: Anmerkungen zur postheroischen Gesellschaft, in: http://www.deutschlandradiokultur.de/postheroismus-wenn-helden-nicht-mehr-noetig-sind.976.de.html?dram:article_id=299526 (2.4.2014).
4 Sidney Hook: The Hero in History. A Study in Limitation and Possibility. London 1945, 158.
5 Markus Metz, Georg Seeßlen: Wenn Helden nicht mehr nötig sind. Heldendämmerung: Anmerkungen zur postheroischen Gesellschaft, in: http://www.deutschlandradiokultur.de/postheroismus-wenn-helden-nicht-mehr-noetig-sind.976.de.html?dram:article_id=299526 (2.4.2014).

Anhang

Abbildungsverzeichnis[1]

1 Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch ein Uhrheberrechtsverlust bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

https://doi.org/10.1515/9783110520965-006

2 Übersetzt von der Autorin

3 Übers. v. d. A.
4 Übers. v. d. A.

Abkürzungsverzeichnis

AVNOJ	Antifaschistischer Rat der Nationalen Befreiung Jugoslawiens (Antifašističko v(ij)eće narodnog oslobođenja Jugoslavije)
BBC	British Broadcasting Corporation
CND	Campaign for Nuclear Disarmament
JNA	Jugoslawische Volksarmee (Jugoslovenska narodna armija)
KomInform	Kommunistisches Informationsbüro der Sowjetunion
NDH	Unabhängiger Staat Kroatien (Nezavisna Drzava Hrvatska)
NSK	Neue Slowenische Kunst
SANU	Serbische Akademie der Wissenschaften und Künste (Srpska akademija nauka i umetnosti)
SDCZ	Sportgemeinschaft Roter Stern (Sportsko drustvo crvena zvezda)
SFRJ	Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien (Socialistička Federativna Republika Jugoslavija)
USAOS	Organisation des vereinigten Bundes der antifaschistischen Jugend (Ujedinjenog saveza antifašističke omladine Slovenije)
ZK	Zentralkomitee
ZSMJ	Jury der Jugendorganisation (Zvzeza socialistične mladine Slovenije)

https://doi.org/10.1515/9783110520965-007

Filmographie[1, 2]

Anđele moj dragi [Mein lieber Engel],[3] Regie: Tomislav Radić, Drehbuch: Tomislav Radić, HR 1996, HRT2 (Hrvatska Radiotelevizija 2) 111 min., Production Companies: Hrvatska Radiotelevizija (HRT), Korugva

Bogorodica [Madonna], R: Neven Hitrec, D: Hrvoje Hitrec, HR 1999, HRT 85 min., PC: Hrvatska Radiotelevizija (HRT), Maxima Film Compagnia Cinematografica

Boj na Kosovu [The Battle of Kosovo], R: Zdravko Šotra, D: Ljubomir Simovic, YU 1989, DVD 117 min., PC: Radiotelevizija Beograd, TRZ Feniks Film

Kako je počeo rat na mom otoku [How The War Started On My Island], R: Vinko Brešan, D: Ivo Brešan, Vinko Brešan, HR 1996, 97 min. PC: Hrvatska Radiotelevizija (HRT)

Lepa sela lepo gore [Pretty Village Pretty Flame, Dörfer in Flammen] R: Srđan Dragojević, D: Vanja Bulić, Srđan Dragojević, YU 1996, DVD 115 min., PC: Cobra Films, MCRS, Radio Televizija Srbije (RTS)

Maršal [Marshal Titos Spirit, Marschall Titos Geist] R: Vinko Brešan, D: Vinko Brešan, Ivo Brešan, HR 1999, DVD 97 min., PC: Hrvatska Radiotelevizija (HRT), Interfilm

Proslava 550. godišnjice bitke na Kosovu, „Kosovski boj“ i „Robovanje pod Turcima, [550 Jahrfeier der Schlacht auf dem Kosovo, Kosovoschlacht und Sklaverei unter den Türken] R: Kosta Novaković, YU 1939, Youtube 38,17 min.

Rane [The Wounds], R: Srđan Dragojević, D: Srđan Dragojević FRYU 1998, DVD 103 min., PC: Cobra Film Department, Pandora Filmproduktion

Svjedoci [Die Zeugen], Vinko Brešan, D: Vinko Brešan, Jurica Pavičić, HR 2003, DVD 84 min. PC: Interfilm

TITO po drugi put među Srbima [Tito among the Serbs for the second time], R: Želimir Žilnik, D: Želimir Žilnik, FRYU 1993, 45 min., PC: RTV B92

Vidimo se u čitulji [See You in the Obituary], R: Janko Baljak, YU 1995, 35 min., PC: RTV B92

Vrijeme za… [A Time for….], R: Oja Kodar, D: Oja Kodar, HR 1993, HRT 99 min, PC: Jadran Film, Rai 3, Ellepi Film

1 Beruht auf der Internet Movie Database, http://www.imdb.com.

2 Für die Arbeit herangezogene Filme.

3 Übersetzt von der Autorin.

https://doi.org/10.1515/9783110520965-008

Literaturverzeichnis[1]

Alberti, Leon Battista: De Statua. De Pictura. Elementa Picturae, Darmstadt 2000
Aly, Götz (Hrsg.): Demontage ...: Revolutionärer oder restaurativer Bildersturm? Texte und Bilder, Berlin 1992
Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, aus dem Englischen v. Benedikt Burhard, Frankfurt a. M. 1993
Anzulović, Branimir: Heavenly Serbia: from Myth to Genocide, London/ New York 1999
Armstrong, Karen: Eine kurze Geschichte des Mythos, München 2007
Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München 2006
Babović, Milosav: Kosovski mit u Njegoševom Gorskom Vijencu, in: Kosovski boj u istoriji, tradiciji i stvaralaštu, Crne Gore/ Titograd 1990
Bachtin, Michail M.: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, Frankfurt a. M. 1995
Bachtin, Michail M.: Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur, München 1969
Bader, Lena/ Gaier, Martin/ Wolf, Falk (Hrsg.): Vergleichendes Sehen, Paderborn 2010
Bakić-Hayden, Milica: Kosovo: Reality of a Myth and Myth of Many Realities, in: Karl Kaser, Elisabeth Katschnig-Fasch (Hrsg.): Gender and Nation in South Eastern Europe, Münster 2005, 133–143
Ball, Baby; Prolić, Iva: Musik für Idioten. Aufstieg und Fall des serbischen Turbofolks, Vice Magazin 2011, 20–22
Banac, Ivo: Grbovi: Biljezi identiteta, Zagreb 1991
Barginet, Alexandre: Funérailles de Rois de France, et cérémonies anciennement observées pour leurs obséques, Paris 1824
Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 1964
Bastide, Roger: La rêve, la transe et la folie, Paris 1972
Bekavac, Stjepan/ Bradvica, Marija/ Miočić, Marinko: Povijest 8, 1. Izdanje, Zagreb 2007, 182–192;
Bekavac, Stjepan/ Jareb, Mario: Povijest 8, Udžbenik za osmi razred osnovne škole 3. Izdanje, Zagreb 2011
Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1983, Band I
Benkard, Ernst: Das ewige Antlitz, 3. Aufl. Berlin 1929
Bentley, Eric: The cult of the superman: A Study of the idea of heroism in Carlyle and Nietzschem with notes on other hero-worshippers of modern times. Gloucester 1969
Bieber, Florian: Nationalismus in Serbien vom Tode Titos bis zum Ende der Ära Milošević, Wien 2005
Bieber, Florian/ Galijas, Armija/ Rorer, Archer (Hrsg.): Debating the End of Yugoslavia, London 2014
Bizeul, Yves: Politische Mythen, Ideologien und Utopien. Ein Definitionsversuch, in: Peter Tepe (Hrsg.): Politische Mythen no. 2, Würzburg 2006, 10–29
Boeckh, Katrin: Fremden-Mythen auf dem Balkan. Zur Wirkung von Verschwörungstheorien im orthodoxen Serbien, in: Dittmar Dahlmann/ Wilfried Potthoff (Hrsg.): Mythen, Symbole

1 Für die Arbeit herangezogene Literatur.

https://doi.org/10.1515/9783110520965-009

und Rituale. Die Geschichtsmächtigkeit der Zeichen in Südosteuropa im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 2000, 89–108
Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder, in: Ders. (Hrsg.): Was ist ein Bild?, München 1994, 11–39
Boehm, Gottfried: Iconic Turn. Ein Brief, in: Hans Belting (Hrsg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007, 27–37
Boehm, Gottfried: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2010
Boose, Lynda E.: Crossing the River Drina: Bosnian Rape Camps, Turkish Impalement, and Serb Cultural Memory, in: Signs, Vol. 28, No. 1, Gender and Cultural Memory. (Autumn, 2002), 71–96. – oder: JSTOR www.jstor.org/stable/3175701
B.O. T: Umjetnička vizija istorije, Politika: 7 TV Dana, 23.6–30.6.1989
Boym, Svetlana: The Future of Nostalgia, New York 2001
Braun, Maximilian: Kosovo. Die Schlacht auf dem Amselfelde in geschichtlicher und epischer Überlieferung, Leipzig 1937
Braun, Maximilian: Das serbokroatische Heldenlied, Göttingen 1961
Bredekamp, Horst: Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Frankfurt a. M. 2010; Neufassung: ders. : Der Bildakt, Berlin 2015
Bringa, Tone: The Peaceful Death of Tito and the Violent End of Yugoslavia, in: John Borneman (Hrsg.): Death of the Father: An Anthropology of the End in Political Authority, Oxford 2004, 148–201
Brkljačić, Maja/ Sundhaussen, Holm: Symbolwandel und symbolischer Wandel Osteuropa, Kroatiens Erinnerungskulturen, in: Osteuropa 53 (2003), H. 7, 933–948
Brückner, Wolfgang: Bildnis und Brauch. Studien zur Bildnisfunktion der Effigie, Berlin 1966
Bulgakowa, Oksana: Film als Verdrängungsarbeit. Der osteuropäische Film, in: Rainer Rother (Hrsg.): Mythen der Nationen. Völker im Film, Berlin: Deutsch Historisches Museum 1989, 201–213
Burkhard, Dagmar: Vampirglaube in Südosteuropa., in: Ders. (Hrsg.): Kulturraum Balkan, Studien zur Volkskunde und Literatur Südosteuropas, Berlin/Hamburg 1989, 65–108
Büschel, Hubertus: Untertanliebe der Kult um deutsche Monarchen 1770–1830, Veröffentlichung des Max Plank Instituts für Geschichte Band 220, Göttingen 2006
Calic, Mari-Janine: Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert, München 2010
Camić, Elmir: Tito als politischer Held, in: Peter Tepe, u.a. (Hrsg.), Mythos No. 2. Politische Mythen, Würzburg 2006, 194–213
Campbell, Joseph : The Hero with a thousand faces, New York 1956
Cassirer, Ernst: Vom Mythos des Staates, Hamburg 2002
Ćirić, E.: Mit i mašta, Borba 21.4.1989, 10
Ćirić, Sonja : Kako gledamo i šta radimo, VREME Nr. 883, 6. 12. 2007, http://www.vreme.com/cms/view.php?id=541868 (19.2.2014)
Čolović, Ivan: Das Bordell der Krieger. Folklore, Politik und Krieg, Osnabrück 1994
Čolović, Ivan: Football, Hooligans and War, in: Nebojša Popov (Hrsg.): The Road to War in Serbia. Trauma and Catharsis, Budapest 2000, 373–396
Čolović, Ivan : Politics of Symbol, London 2002
Čolović, Ivan: On models and batons, in: Radonja Leposavić, VlasTITO iskustvo / Past Present, Belgrad 2004, 137–163

Čolović, Ivan : Symbolfiguren des Krieges. Zur politischen Folklore der Serben, in: Dunja Melćić: der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zur Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen, Wiesbaden 2007, 286–312
Čolović, Ivan: Bordel Ratnika, Beograd 2007
Cohen, Roger: Tito lives again but like ex-nation is bewildered, New York Times, 30. Mai 1994
Conover, Roger/ Čufer, Eda/ Weibl, Peter (Hrsg.): In Search of Balkania Ausstellungskatalog: A user's Manual, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Ausstellung vom 05/10/2002 – 01/12/2002, Graz 2002
Crimp, Douglas: Pictures, in: Tamara Horakova u.a. (Hrsg.): Image:/images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie, Wien 2001, 121–139
Crnković, Gordana: The Battle for Croatia. Three films by Vinko Brešan, in Sabrina P. Ramet, Davorka Matić (Hrsg.): Democratic Transition in Croatia Value Transformation, Education, and Media, Texas 2007, 247–276
Curtius, Kathrin Hoffmann: Opfermodelle am Altar des Vaterlandes seit der französischen Revolution, in: Gudrun Kohn-Waechter (Hrsg.): Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe, Berlin 1991
Daković, Nevena: Out of the Past. Memories and Nostalgia in (Post-) Yugoslav Cinema, in: Sarkisova, Oksana / Apor, Péter (Hrsg.): Past for the Eyes, East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989, Michigan 2008,117–141
Daković, Nevena : Yugoslav Wars: Between Myth and Reality, in: http://polyglot.lss.wisc.edu/mpi/Activities/Media%20Practice%20Spring%202002/dakovic.htm.
Davis, Nira Yuval/ Anthias, Floya (Hrsg.): Women-Nation-State, London 1989
DeCuir Jr., Greg: Old School Capitalism: An Interview with Žilnik, Želimir. Cineaste. Americans Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema. Vol. XXXV, No. 4, Fall 2010, http://www.cineaste.com/articles/emold-school-capitalismem-an-interview-with-zelimir-zilnik-web-exclusive (05.10.2012)
Dietrich, Anette: Weiße Weiblichkeiten. Konstruktion von Rasse und Geschlecht im deutschen Kolonialismus, Bielefeld 2007
Dimitrijević, Branislav: The Grand Compromise: On examples of the Use of Political References in Serbian Art of the 90's, and its Historical Background http://www.worldofart.org/english/0001/tekst_branko_ang.htm (07.09.10)
Đokić, Dejan: The Serbian Kosovo Myth Revisited. In: Janos M. Bak u.a. (Hrsg.): Gebrauch und Missbrauch des Mittelalters, 19.–21. Jahrhundert, München 2009, 215–233
Dobrilović, Luciano: Hrvatska kinematografija 1990ih (2.dio), Hrvatski filmski ljetopis 42/2005, 160–171
Donald Mc, James: British Open V Nerve War; Churchill Spurs Resistance, New York Times 20.7.1941, http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/big/0719.html#article
Dossier Serbien, Einschätzung der Wirklichkeit der 90er Jahre, 17. Jänner – 14. Februar 2001, Akademie der Bildenden Künste Wien 2001
Dragojević, Rade: Razgovarao Rade Dragojević, Novi List, 10.04.2004
Dragović-Soso, Jasna: Saviours of the Nation. Serbias Intellectual Opposition and the Revival of Nationalism, London 2002
Drakulić, Slavenka: Oni ne bi ni mrava zgazili. Ratni zločinci na sudu u Haagu, Zagreb 2005
Drašković, Vuk : Nož, Belgrad 1989
Dulniker, Amitz: Ceca je sinonim za ono najgore u srpskom narodu – lažni patriotizam, razbojništvo, urušene vrijednosti, Crnogorska pitanja 2.7.2013, http://crnogorskapitanja.

wordpress.com/2013/07/02/srpska-maceha-ceca-je-sinonim-za-ono-najgore-u-srpskom-narodu-lazni-patritoizam-razbojnistvo-urusene-vrijednosti/
Durkheim, Emile. Les formes elementaires de la vie religieuse, Paris 1960
Eder, Franz X./ Kühschelm, Oliver/ Linsboth, Christina (Hrsg.): Bilder in historischen Diskursen, Wiesbaden 2014
Eicher, Thomas: Was heißt hier Intermedialität?, in: Thomas Eicher, Ulf Bleckmann (Hrsg.): Intermedialität. Vom Bild zum Text, Bielefeld 1994, 11–28
Emmert, Thomas A.: Miloš Obilić and the Hero Myth, in: Serbian Studies 10 (1996), 2, 149–163
Engelen, Leen/ Winkel, Roel Vande (Hrsg.): Perspectives on European Film and History, Gent 2007
Enloe, Cynthia: Bananas, Beaches and Bases. Making Feminist Sense of International Politics, Berkeley 1990
Erić, Zoran: Recycling of National Myhts in Serbian Art of the Nineties, in: Umelec 03 (2003), 62–65
Fahlenbrach, Kathrin: Ikonen in der Geschichte der technisch apparativen Massenmedien. Kontinuitäten und Diskontinuitäten medienhistorischer Ikonisierungsprozesse, in: Matthias Buck/Florian Hartling/Sebastian Pfau (Hrsg.): Randgänge der Mediengeschichte, Wiesbaden 2010, 59–74
Feldman, Lade Čale/ Senjković, Reana/ Prica, Ines : Poetika otpora, in: Narodna umjetnost 29, Zagreb 1992, 45–107
Francois, Etienne/ Schulze, Hagen: Das emotionale Fundament der Nationen, in: Monika Flacke: Mythen der Nationen: ein europäisches Panorama, Berlin 2001, 17–32
Frank, Gustav/ Lange, Barbara: Einführung in die Bildwissenschaft, Darmstadt 2010
Free, Jan: zur Theorie des nationalen Mythos, Oldenburg 2007
Gamboni, Dario: Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert. Köln 1989
Gamboni, Dario: Bildersturm, in: Uwe Fleckner/ Martin Warnke/ Hendrik Ziegler (Hrsg.): Handbuch der politischen Ikonographie, München 2011, Bd. 1, 144–152
Germer, Stefan: Retrovision. Die Erfindung der Nationen durch die Kunst, in: Monika Flacke (Hrsg.): Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama, München/Berlin 1998, 33–51
Gersmann, Gudrun: Le roi est mort, vive la Revolution, vive Marat. Anmerkungen zum Gebrauch der Effigies in Frankreich von der Frühen Neuzeit bis zur Französischen Revolution, in: Christine Roll/ Frank Phole/ Matthias Myrczek (Hrsg.): Grenzen und Grenzüberschreitungen. Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung, Köln 2010
Glenny, Misha : If you are not for us, in: Sight & Sound, November 1996, Vol. 6, Issue 11, 10–13
Goulding, Daniel J. Liberated Cinema. The Yugoslav Experience 1945–2001, Bloomington 2002
Grakalić, Marijan : Hrvatski grb. (Grbovi hrvatskih zemalja), Zagreb 1990
Grimm, Wolfgang/ Grimm, Jakob: Deutsches Wörterbuch, München 1999
Haumann, Heiko : Dracula Leben und Legende, München 2011
Hayden, Robert M. : Rape and rape avoidance in ethno national conflicts: sexual violence in liminilized states, American Antropologist 102 (1) 2000, 27–41
Helbig, Jörg (Hrsg.): Medien in den Medien, Köln 2002
Higginbotham, Adam: Die listige Witwe, in: Weltwoche 6.9.2004 http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2004-09/artikel-2004-09-die-listige-witw.html (Originaltext in: The Observer Magazine: Arkan and me, 4 Januar 2004)
Hook, Sidney: The Hero in History. A Study in Limitation and Possibility. London 1945

Höpken, Wolfgang: Die schaurige Sage vom Amselfeld. Wie Geschichte der nationalen Erweckung Serbiens dienstbar gemacht wird, in Zeit, 12.3.1998, http://www.zeit.de/1998/12/Die_schaurige_Sage_vom_Amselfeld (14.5.2013)

Höpken, Wolfgang: Post-sozialistische Erinnerungskulturen im ehemaligen Jugoslawien, in: Emil Brix/ Arnold Suppan/ Elisabeth Vyslonzil: Südosteuoropa. Tradition als Macht, Wien 2007, 13–49

Howgrave-Graham, Robert P.: Royal Portraits in Effigy. Some New Discoveries in Westminster Abbey, in: The Journal of the Royal Society of Arts 101 (1953), 465–474

Hribar, Hrvoje.: Novi hrvatski film stari produkcijski rituali, Hrvatski filmski ljetopis, Zagreb god 5 (1999) br. 17 str.17 do 20, 18

Immer, Nikolas/ van Marwyck, Mareen: Ästhetischer Heroismus. Konzeptuelle und figurative Paradigmen des Helden, in: Helden gestalten. Zur Präsenz und Performanz des Heroischen, in: Dieselben (Hrsg.): Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden, Bielefeld 2013, 11–29

Iordanova, Dina : Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media, London 2001

Isekenmeier, Guido (Hrsg.): Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild Bezüge, Bielefeld 2013

Jansen, Stef: Homeless at Home: Narrations of Post-Yugoslav Identities, in: Nigel Rapport, Andrew Dawson: Migrants of identity. Perceptions of Home in a World of Movement, Oxford 1998, 85–109

Jovičić, Stevan: Kinematografija u Srbiji 1896–1941, 32, in: http://www.suedslavistik-online.de/02/jovicic.pdf (2.5.2014)

Juvančić Hrvoje, Hrvatska kinematografija 1991–1996, Hrvatsko slovo 96, 21.2.1997

Zlatko Kalle: Film o hrvatskoj borbi, Vjesnik 17.12.92

Kantorowicz, Ernst Hartwig: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, Frankfurt am Main 1994 (orig. 1957)

Kardov, Kruno: Zapamtite Vukovar: Sjećanje, mjesto i nacionalna tradicija u Hrvatskoj, in Sabrina Ramet; Davorka Matić (Hrsg.): Demokratksa tradicija, Zagreb 2006, 65–85

Kargl, Reinhard: Wie Film erzählt. Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm, Frankfurt 2006

Kaser, Karl/ Katschnig-Fasch, Elisabeth (Hrsg.): Gender and Nation in South Eastern Europe, Münster 2005

Knabel, Klaudia /Rieger, Dietmar /Wodianka, Stephanie (Hrsg.), Nationale Mythen – kollektive Symbole. Funktionen, Konstruktionen und Medien der Erinnerung, Göttingen 2005

Kollmann, Anett: Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800, Heidelberg 2004

Kolstø, Pål (Hg.): Strategies of symbolic nation-building in South Eastern Europe, 2014

Koren, Snježana : Korisna prošlost u Kultura sjećanja 1991. Tihomir Čipek (Hrsg.): Povijesni lomovi i svladavanje prošlosti, Zagreb 2011, 123–156

Kotte, Eugen: Not to have ideologies but to be one. Die Gründungsgeschichte der USA in amerikanischen Schulgeschichtsbüchern aus den Jahren 1968 bis 1985, Hannover 1997

Kress, Gunther R./ Leeuwen, Theo van: Reading Images. The Grammer of Visual Design. London 1996,

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort der Dialog und der Roman, in: Jens Ihwe (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd. III.Frankfurt a. M. 1972, 345–375

Krstić, Igor: Serbia's Wound Culture, Teenage Killers in Milosevic's Serbia: Srdjan Dragojevic's Rane, in: Andrew James Horton (Hrsg.): The Celluloid Tinderbox: Yugoslav Screen

Reflections of a Turbulent Decade, 1998, www.kinoeye.org/03/10/celluloidtinderbox.pdf. oder) in, Central Europe Review (http://www.ce-review.org/), 89–102
Krstić, Igor : Wunden der Symbolischen Ordnung. Subjekt zwischen Trauma und Phantasma, Wien 2009
Krstić, Igor: Re-thinking Serbia: A Psychoanalytic Reading of Modern Serbian History and Identity through Popular Culture, in: Other Voices: The (e) Journal of Cultural Criticism 2/2 (2002), www.othervoices.org/2.2/krstic/ (13.05.2012)
Kuljić, Todorić: Kultura sećanja, Belgrad 2006
Kuljić, Todor: Umkämpfte Vergangenheiten: Die Kultur der Erinnerung im postjugoslawischen Raum, Berlin 2010
Kuljić, Todor: Heroji i herojske generacije. Devet teza, in: Traditiones, Nr. 43 (1) Ljubljana 2014
Kusmuk, Milica: Pravog junaka „Lepa sela lepo gore“ svi zaboravili, Novosti Online 20.11.2012, http://www.novosti.rs/vesti/planeta.300.html:406760-Pravog-junaka-Lepa-sela-lepo-gore-svi-zaboravili
Latour, Bruno/ Weibel, Peter (Hrsg.): Iconoclash, Cambridge 2002
Lauer, Reinhard: Das Wüten der Mythen. Kritische Anmerkungen zur serbischen heroischen Dichtung, in: Reinhard Lauer (Hrsg.): Das jugoslawische Desaster. Historische, sprachliche und ideologische Hintergründe. Wiesbaden 1995, 107–148
Lauer, Reinhard: Aus Mörder werden Helden. Über die heroische Dichtung der Serben, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 55, 6.3.1993
Lazarević, Branimir: Mitovi bez aureola, Politika Ekspres, 31.5.1996
Lepenies, Wolf: Der Italo-Western – Ästhetik und Gewalt, in: Karsten Witte (Hrsg.): Theorie des Kinos, Frankfurt a. M.1972, 15–38
Leposavić, Radonja: VlasTITO iskustvo / Past Present, Belgrad 2004
Levi, Pavle : Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema, Stanford 2007
Lipovac, Marijan/ Gregurek, Zoran: U eksploziji raznesen Titov spomenik u Kumrovcu, in: Vjesnik, Jg. 65, 28. Dezember 2004
LoCicero, Don: Superheroes and Gods. A Comparative Study from Babylonia to Batman, North Carolina 2008
Maković, Zvonko: Ratni grafiti: Hrvatska 91/92, Vorgespräch des Katalogs der Ausstellung der Fotografien von Arifa Ključanin: Hrvatski ratni grafiti, Galerie Zvonimir, Zagreb 1992
Mančić, Emilija: Umbruch und Identitätszerfall. Narrative Jugoslawiens im europäischen Kontext, Tübingen 2012
Marek, Kristin: Die Körper des Königs: Effigies. Bildpolitik und Heiligkeit, München 2009
Marjanović, Bojan: Promjena vlasti, promjena ulica. Diskrepancija, siječanj, Svezak 8, Nr. 12, Zagreb 2007
Mastilović Jasnić, Ivana : Kult vođa kod nas opstaje decenijama: Tito, Milošević, pa Vučić, Blic Online 23.3.2014, http://www.blic.rs/Vesti/Tema-Dana/451797/Kult-vodja-kod-nas-opstaje-decenijama-Tito-Milosevic-pa-Vucic
Meier, Urs: Von Ikonen und Mythen, https://www.journal21.ch/von-ikonen-und-mythen (3.4.2015)
Mertus, Julie A.: Kosovo. How Myths and Truths startet a war, Berkeley University of California Press 1999
Metz, Markus/ Seeßlen Georg: Wenn Helden nicht mehr nötig sind. Heldendämmerung: Anmerkungen zur postheroischen Gesellschaft, in: http://www.deutschlandradiokultur.

de/postheroismus-wenn-helden-nicht-mehr-noetig-sind.976.de.html?dram:article_id=299526
Milenković, Nebojša: Tito: Moć slike ili slika moći, b92 blog 16.5.2011, http://blog.b92.net/text/17923/TITO%3A MOĆ SLIKE ILI SLIKA MOĆI (II)/ (30.4.2011)
Milenković, Ivan und Pešić, Vesna: Tri prsta Borisa Tadića in H-Alter 13.8.2008, http://www.h-alter.org/vijesti/tri-prsta-borisa-tadica
Miloševic, Milan: Ispovesti kriminalaca u štampi – slučaj Srbija, Mediacenter online 2.6.2005, http://www.media.ba/bs/pravda-i-sigurnost-tehnikeforme-novinarstvo-tehnike-i-forme/ispovesti-kriminalaca-u-stampi-slucaj
Milošević, Slobodan: Rede von Slobodan Milošević zum 600. Jahrestag der Schlacht auf dem Amselfeld, www.uni-klu.ac.at/eeo/Milosevic_Rede (27/10/11)
Mirzoeff, Nicholas: Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews, London 2000
Mitchell, William John Thomas: The Pictorial Turn (1992), in: Ders. (Hrsg.): Picture Theory Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago/London 1994, 11–34
Mitchell, William John Thomas : Iconology. Image-Text-Ideology, Chicago 1987
Mitchell, William John Thomas : Bildtheorien, Frankfurt am Main 2008
Močnik, Rastko: Tito, Pop-Romantic Mastery, in: Radonja Leposavić (Hrsg.): VlasTITO iskustvo / Past Present, Belgrad 2004, 207–214
Mohn, Jürgen: Mythostheorien. Eine religionswissenschaftliche Untersuchung zu Mythos und Interkulturalität, München 1998
Momčilo Stojanović: Lazarovi junaci na filmu, Vjesnik/ Panorama subotom, 27.5.89, 12–13
Montaigne, Michel: Über die Menschenfresser, in: Ders.: Essais, erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett, Frankfurt a. M. 1998
Münkler, Herfried: Der Wandel des Krieges, Von der Symmetrie zur Asymmetrie, Weilerswist 2006
Musabegović, Senadin: Mit o pobjedi kao mit o revoluciji, in: Sulejam Bosto, Tihomir Čipek (Hrsg.): Kultura Sjecanja: 1945, Zagreb 2009
Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1990
Nora, Pierre: Erinnerungsorte Frankreichs, München 2005
Norris, David : Belgrade a cultural history, Oxford 2008
Nikolić, Zoran: Tri prsta za pobedu, Na dlanu. Prvi Srpski Portal 17.11.2007, http://www.nadlanu.com/pocetna/Tri-prsta-za-pobedu.a-16934.43.html
o. A.: Umetnička vizija istorije,Politika, 26. Juni 1989, 27
o.A. Ikona Cece samo je jedan deo celog projekta, Svet 7.6.2010, http://www.svet.rs/najnovije-vesti/ikona-cece-samo-je-jedan-deo-celog-projekta
o.A.: The Battle of Agincourt, BritishBattles.com, http://www.britishbattles.com/100-years-war/agincourt.htm, unter dem Titel: Anekdoten und Traditionen
o.A.: Colonel Britton, in charge of the V-army, Archive: Wayback Machine – http://web.archive.org/web/20050312223729/http://home.luna.nl/~arjan-muil/radio/history/ww-2/v-campaign.html
o.A.: The V-Sign: The Japanese Version (the sign of peace), Internet Archive: Wayback Machine:http://web.archive.org/web/20080621122852/http://www.icons.org.uk/theicons/collection/the-v-sign/a-harvey-smith-to-you/the-asian-v-sign-in-progress
Ogasević, Branka: Pesnička i istorijska istina, Politika 23.4.1989
Olschewski, Malte: Der serbische Mythos. Die verspätete Nation. München 1998
Omont, Henri : Une Relation nouvelle des Obseques de Francois Ier a Paris et a Saint Denis en 1547. In: Bulletin de la Societe de l’Historie de Paris e de l’Ile de France 33 (1906), 144–150

Pančić, Teofil: Bravar i komentari (Buchbesprechung von Mitija Velikonjas Veröffentlichung Titostalgija), Vreme online 18. 3. 2010, http://www.vreme.com/cms/view.php?id=920389 (14.10.2013)
Paul, Gerhard: Bilder, die Geschichte schrieben 1900 bis heute, Göttingen 2011
Paul, Gerhard : Visual History. Ein Studienbuch, Berlin 2006
Paul, Gerhard: Visual History, Docupedia Artikel: https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_2.0_Gerhard_Pau
Pavičić, Jurica: Postjugoslavenski film. Stil i ideologija, Zagreb 2011
Pavičić, Jurica: Generacijska izdaja, Slobodna Dalmacija, 26.03.1999, 31
Pavičić, Jurica: Bogorodica – kao figa u džepu, Slobodna Dalmacija, 26.03.1999, 23
Pavičić, Jurica : Maneken domovine, Jutarnji List 14.7.2006 – auch zu finden als digitale Ausgabe: http://www.jutarnji.hr/maneken-domovine/228123/ (5.4.2015)
Pavičić, Jurica: Moving into the frame, Central Europe Review, Vol.2, No.19 15.5.2000, in: http://www.ce-review.org/00/19/kinoeye19_pavicic.html
Pavlaković, Vjeran: From Conflict to Commemoration: Serb-Croat Relations and the Anniversaries of Operation Storm, University of Rijeka, Academia, https://www.academia.edu/855537/From_Conflict_to_Commemoration_Serb-Croat_Relations_and_the_Anniversaries_of_Operation_Storm
Pejić, Bojana , On Iconicity and Mourning: After Tito – Tito!, in: Gisela Ecker, u.a. (Hrsg.): Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierung der Geschlechter, München 1999, 237–258
Petkovska, B.: Užurbano po uspeha, Borba 7.7.89
Petzer, Tatjana : Der Kosovo-Mythos – oder die ‚Rettung des Abendlandes' auf dem Amselfeld, in: Sigrid Weigel (Hrsg.): Märtyrer. Von Opfertod, Blutzeugen und Heiligen Kriegern, München 2007, 127–131
Petzer, Tatjana: Tito – Symbol und Kult. Identitätsstiftende Zeichensetzung in Jugoslawien, in: Barbara Beyer, Angela Richter (Hrsg.), Literatur und Geschichtskultur im Staatssozialismus, Berlin 2006, 113–130
Pfisterer, Ulrich: Zwei Körper des Königs, in: V. Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (Hrsg.) Handbuch der politischen Ikonographie II, Hamburg/Berlin 2011, 559–567
Polónyi, Carl: Heil und Zerstörung. Nationale Mythen und Krieg am Beispiel Jugoslawiens 1980 – 2004, Berlin 2010
Pomfret, John: The Shots Seen Round the World: A Serb Director's Searing Take on Yugoslavia's Uncivil War, The Washington Post, 21.11.1996
Polimac, Nenad: Filmovi kojih se stidimo, Nacional, 04.08.1998, 35
Polimac, Nenad: Kako je počeo rat u mom selu: Nije točno da je Bogorodica prvi hrvatski ratni film bez crno-bijelih junaka: i u očajnom Vrijeme za ... likovi Srba su slojevitiji, Nacional, 17.03.1999, 35
Popov, Nebojša: Traumatologie des Parteistaates, in: Thomas Bremer u.a. (Hrsg.): Serbiens Weg in den Krieg, Berlin 1998, 441-460
Prejdová, Dominika: Socially engaged Cinema According to Želimir Žilnik, in: For an Idea – Against the Status Quo. Analysis and Systematization of Želimir Žilnik's Artistic Practice. Novi Sad 2009, 164-183
Prica, Ines: Građa u običnom životu u ratu, in: Narodna Umjetnost 19, Zagreb 1992, 81–105
Prica, Zlatko : Ratni plakati. Za obranu i obnovu hrvatske 1991
Puhovski, Nenad: Tišina mržnje, in: Mediji i rat, Beograd Agencija Argument i Centar za istraživanje tranzicije i civilnog društva, Beograd/Zagreb 1999
Radak, Andrea: Suočavanje sa zločinom, Slobodna Dalmacija, 25.04.2004

Radonić, Ljiljana: Krieg um die Erinnerung: kroatische Vergangenheitspolitik zwischen Revisionismus und europäischen Standards, Frankfurt a. M. 2010
Rajewsky, Irina: Intermedialität, Tübingen/Basel 2002
Rajić, Rade: Objašnjenje simbolike slike Kosovka devojka, Pravda 25.6.2015, http://pravdabl.com/simbolika-kosovke-djevojke
Ramet, Sabrina Petra: Balkanbabel. The Disintegration of Yugoslavia from the death of Tito to Ethnic War, Oxford 1996
Reichle, Ingeborg/ Lerone Schultz, Oliver/ Baleva, Martina (Hrsg.): Image match. Visueller Transfer, „Imagescapes“ und Intervisualität in globalen Bildkulturen, München 2012
Reichle, Ingeborg/ Siegel, Steffen/ Spelten, Achim: Die Familienähnlichkeit der Bilder, in: Ingeborg Reichle, Oliver Lerone Schultz, Martina Baleva (Hrsg.): Image match. Visueller Transfer, „Imagescapes“ und Intervisualität in globalen Bildkulturen. München 2012, 7–11
Reinle, Adolf : Das stellvertretende Bildnis, Zürich/München 1984
Reljanović, Marijo: Hrvatski ratni plakat 1991–1995, Ministarstvo obrane Republike Hrvatske, Zagreb 2010
Reljić, Ljubomir : The legend of Kosovo in folk art and tradition: the sixth centennial celebration of the battle of Kosovo, Etnografski muzej u Beograd, Belgrad 1989
Renner, Judith: Denting a Heroic Picture. A Narrative Analysis of Collective Identity in Post-War Croatia, M.A. Paper fort he 6th Pan-European International Relations Conference
Ricouer, Paul : Memory, History, Forgetting, Chicago 2004
Ridderbusch, Katja: Der verbrecherische Aufstieg des FK Obilic, Welt 12.08.1998, http://www.welt.de/printwelt/article624861/Der_verbrecherische_Aufstieg_des_FK_Obilic.html (17/11/2011)
Rithman-Augustin, Dunja: The Monument in the Main City Square. Constructing and Erasing Memory in Contemporary Croatia, in: Maria Todorova: Balkan Identities. Nation and Memory, London 2004, 180–196
Roeck, Bernd: Gefühlte Geschichte. Bilder haben einen übermächtigen Einfluss auf unsere Vorstellungen von Geschichte, in: Recherche. Zeitung für Wissenschaft, Wien, Nr. 2/2008
Rohringer, Margit: Der jugoslawische Film nach Tito. Konstruktion von kollektiven Identitäten, Wien 2008
Rosen von, Valeska/ Krüger, Klaus/ Preimesberger, Rudolf (Hrsg.) Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der frühen Neuzeit, München/Berlin 2003
Rosen von, Valeska: Interpikturalität, in Ulrich Pfisterer Hrsg.: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2003, 161–164
Rosen von, Valeska: Interpikturalität, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg).: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2003, 208b–211a
Schäuble, Michaela: Wiedergänger, Grenzgänger, Doppelgänger: Rites de Passage in Bram Stokers Dracula, Berlin 2006
Schlosser von, Julius: Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch, Berlin 1993 (1910)
Schnitzler, Günter/ Spaude, Edelgard (Hrsg.): Intermedialität Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten, Freiburg 2004
Schneider, Wieland: Alte und neue Mythen in Südosteuropa: vom Amselfeld bis Rambouillet, in: Emil Brix, Arnold Suppan, Elisabeth Vyslonzil (Hrsg.): Südosteuropa: Tradition als Macht, Wien 2007, 177–186
Schneider, Christian : Wozu Helden?, in: Mittelweg 36, 18. Jhrg., 1/2009, 91–102

Schöpflin, George: The Functions of Myth and a Taxonomy of Myths, in: Geoffrey Hosking, George Schöpflin (Hrsg.): Myths and Nationhood, New York 1997, 19–36
Šuber, Daniel: Der Balkan Krieg im serbischen Kriegsfilm der 1990er Jahre. Kulturwissenschaftliche Anmerkungen zu einem Genre, in: Davor Beganović (Hrsg.): Krieg sichten, München 2007, 203–228
Schulze, Francois E. Hagen: Staat und Nation in der europäischen Geschichte, München 1994
Schulze, Francois E. Hagen: Das emotionale Fundament der Nationen, in Monika Flacke (Hrsg.): Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama, München/Berlin 2001 (1998), 17–32
Seidenspinner, Wolfgang : Der Mythos vom Sozialbanditen, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht II, 1998, 686–701
Sell, Louis : Slobodan Milosevic and the Destruction of Yugoslavia, Durham 2002
Senjković, Reana: Propaganda, mediji, heroji, mitovi i ratnici, in: Polemos. Časopis za interdisciplinarna istraživanja rata i mira, Nr. 8 , Zagreb 2001
Ševčik, Alojz (Hrsg.): Warikatura Croatica, Hrvatski informativni centar Zagreb 1992
Silber, Laura, Little Allan: Bruderkrieg. Der Kampf um Titos Erbe, Graz 1995 (Übers. aus dem Engl. von Walter Erdelitsch)
Smith, Anthony: The Ethnic Origins of Nation, in: D. Brendan Nagle (Hrsg.): Journal of American Ethnic History, Vol.9, No.2 (Spring 1990), 100–102
Škrabalo, Ivo : 101. godina filma u Hrvatskoj 1896–2008, Zagreb 1998
Škrabalo, Ivo: Hrvatska filmska povijest ukratko (1896–2006), Zagreb 2008
Šošić, Anja: Film i rat u hrvatskoj refleksija jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu in: zapis. Bilten hrvatskog filmskog saveza, Frühling 2008/2009
Stanišić, Saša : Wie der Soldat das Grammophon repariert, München 2008
Stepančić, Liljana: Die Plakat-Affaire. Novi Kolektivizem (NK) und der Tag der Jugend, in: Inke Arns, Irwin Navigator: Retroprincip 1983–2003, Frankfurt a. Main 2003, 44–48
Strassner, Erich: Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation, Tübingen 2002
Sundhaussen, Holm: Geschichte Serbiens: 19.–21. Jahrhundert, Wien 2007
Sundhaussen, Holm: Der serbische Kosovo Mythos, in: Bernhard Chiari, Agilolf Keßelring: Kosovo. Wegweiser zur Geschichte, Wien 2006, 195–204
Sundhaussen, Holm: Experiment Jugoslawien. Von der Staatsgründung bis zum Staatszerfall, Mannheim 1993
Sundhaussen, Holm: Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten. Konstruktion, Dekonstruktion und Rekonstruktion von „Erinnerungen“ und Mythen, in: Monika Flacke (Hrsg.): Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen, Deutsches Historisches Museum, Berlin 2004, Bd. 1, 373–426
Sundhaussen, Holm: Der serbische Kosovo Mythos, in: Bernhard Chiari, Agilolf Keßelring: Kosovo. Wegweiser zur Geschichte, Paderborn/Wien 2008, 165–175
Sundhaussen, Holm: Geschichte Serbiens: 19.–21. Jahrhundert, Wien 2007
Sundhaussen, Holm. Die Genozidnation. Serbische Kriegs- und Nachkriegsbilder, in: Nikolaus Buschmann, Dieter Langewiesche (Hrsg.): Der Krieg in den Gründungsmythen europäischer Nationen und der USA, Frankfurt a. M 2003, 351–372
Tamničić, Radmila: Između neba i zemlje, Ekspres 21.4.89
Tepe, Peter: Entwurf einer Theorie des politischen Mythos, in: Mythos No.2, Politische Mythen, Berlin 1996, 46–66
Teršelič, Vesna (Hrsg.): Jedna povijest više historija. Dodatak udžbenicima s kronikom objavljivanja. Dokumenta – Centar za suočavanje s proslošću, Zagreb 2007
Terzić, Zoran: Kunst und Nationalismus. Kultur, Konflikt (jugoslawischer) Zerfall, Berlin 2007

Thomas, Carlyle: On heroes, hero-worship and the heroic in history, London 1841
Thomson, Mark: Forging War. The Media in Serbia, Croatia and Bosnia-Herzegovina, London 1994
Todorova, Maria: Imagining the Balkans, Oxford 2009.
Trgovčević, Ljubinka: The Kosovomyth in the First World War, Elektronska biblioteka kulture kosova i metohije, Projekat Rastko Gračanica-Peč, http://www.rastko.rs/kosovo/istorija/sanu/KOS_MIT.html (14.6.2014)
Tvrtko, Jakovina: Tito 120 godina 120 fotografija. Sonderbeilage im Globus am 26. Juni 2012
Ugrešić, Dubravka: Die Kultur der Lüge, Frankfurt a. M. 1995
Velikonja, Mitja: Titostalgia – A Study of Nostalgia for Josip Broz, Ljubljana 2008, http://mediawatch.mirovni-institut.si/eng/Titostalgia.pdf
Vesić, Jelene: Politics of Display and Troubles with National Representation in Contemporary Art, in: Red Thread Archive, Issue 1, 2009, http://www.red-thread.org/en/article.asp?a=22 (3.9.2011)
Visković, Josip: Hrvatski igrani film-prva petoljetka, Hrvatski filmski ljetopis, 1–2, 1995, 19–23
Visković, Josip: Sedam dana u srpnju Hrvatski filmski ljetopis 3–4 1995, 8–13
Vojković, Saša: De/re-construction of subjectivity in contemporary Croatian cinema: becoming European, New Review of Film and Television Studies, Vol.6, No. 1, April 2008, 83–95
Wahjudi, Claudia: Zwölf Jahre musikalische Zitatenschlacht zwischen zwei konträren Systemen, in: Neues Deutschland 13. 8. 1992
Weidinger, Martin: Nationale Mythen – männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western, Frankfurt a. M. 2006
Wiesinger, Barbara N. : Partisaninnen Widerstand in Jugoslawien 1941–1945, Wien 2008
Zanić, Ivo: Nationale Symbole zwischen Mythos und Propaganda, in: Dunja Melčić (Hrsg.): Der Jugoslawien-Krieg. Hanbuch zur Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen, Wiesbaden 2007, 286–311.
Zander, Horst: Intertextualität und Medienwechsel, in: Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, 178–196
Žarković, Dubravka: The body of war. Media Ethnicity and Gender in Break-up of Yugoslavia, London 2007
Zima, Peter V. (Hrsg.): Literatur, Intermedial: Musik – Malerei – Photografie – Film. Darmstadt 1995
Zirojević, Olga: Das Amselfeld im kollektiven Gedächtnis. In: Thomas Bremer u. a. (Hrsg.), Serbiens Weg in den Krieg. Kollektive Erinnerung, nationale Formierung und ideologische Aufrüstung, Berlin 1998, 45–61
Živanović Popović, Natalija: Na srpskom dvoru se ipak jelo prstima, Blic 27.7.2015, http://www.blic.rs/Riznica/Istorije/578222/Na-srpskom-dvoru-se-ipak-JELO-PRSTIMA
Živojinović, Marc: Der jugoslawische Titokult – Mythenhafte Narrative und ritualisierte Kulthandlungen, in: Benno Ennker/ Heidi Hein-Kirchner (Hrsg.): Der Führer im Europa des 20. Jahrhunderts, Marburg 2010, 181–200
Žižek, Slavoj: Liebe dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien, Berlin 1991

Register

Personen- und Namensregister

https://doi.org/10.1515/9783110520965-010

Werkregister

Nach dem Zusammenbruch Jugoslawiens stellte sich die brisante Frage, wer die Stelle des einstigen Helden Titos einnehmen und das von ihm hinterlassene visuelle Vakuum füllen würde. In *Ikonen der Nationen* analysiert Klaudija Sabo die künstlerischen Produktionen, die seit den 1980ern bis in die Gegenwart neue HeldInnenfiguren kreieren und damit nationale Identitätsbildungen in Kroatien und Serbien konstituieren. Um einen Stereotyp des Helden herauszufiltern, wurde eine Bandbreite an bewegten und statischen Quellen, darunter Filme, Plakate, Postkarten, Comics, Karikaturen, Skulpturen sowie Malerei, herangezogen und miteinander in Bezug gesetzt.
Damit liefert die Arbeit sowohl einen Beitrag zur vergleichenden Geschichte der Nationsbildungsprozesse als auch zum Verständnis der gewaltvollen Konflikte in den 1990er Jahren.



www.degruyter.com
ISBN 978-3-11-051848-1